القصة في السينما السورية

الفن السابع 82

مانيا بيطاري

مانيا بيطاري

القصة في السينما السورية

(١٩٧٠ - ١٩٩٥)

نماذج

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٤

الفن السابع ٨٢

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

ليست السينما طريقة معينة لتنفيذ نص مكتوب، وليست مهمة المخرج منحصرة في عمل محدود كتصوير الأماكن والديكورات التي يقررها مؤلف السيناريو. إن السينما فن متكامل يقوم به المخرج فقط، مهما ساعد في ذلك الآخرون.

الكسندر استروك

إن مبدأ المأساة وروحها، إذا جاز التعبير، هو القصة

أرسطو

الفهرس التحليلي

التمهيد

- علاقة السينما بالفنون الأخرى
- مراحل تطور العلاقة بين السينما والفنون الأخرى
- أسباب اختيار البحث
- أهداف الكتاب
- مخطط البحث
- منهج البحث

المقدمة

١ - العنوان

٢ - السينما والأدب

١. ٢ - العلاقة بين السينما والأدب:

- مسألة المغالاة والتعميم
- حتمية التأثر والتأثير
- استلهام الأدب
- معالجة النص الأدبي
- الروائي خيري الذهبي والسينما

٣ - السينما آلة وفن

الفصل الأول

السينما والأدب (مقارنات)

١- أسباب التقاء السينما والأدب:

١- الحاجة إلى قصة مشهورة تروى فيلمياً لجذب أكبر عدد من المشاهدين.

٢- أسبقية فنون الأدب لفن السينما وقدرة هذه الفنون على فرض نفسها في ساحة الثقافة الشعبية.

٣- امتلاك الفنون الأدبية تقاليداً وأسساً فنية متعارف عليها، إضافة على تاريخها العريق.

٤- الترويج

٥- الاهتمام بقضايا الإنسان المعاصرة

٦- العثور على ما يخدم ثقافة العصر الآني وأفكاره

٧- إحياء التراث

٨- الحرية

٩- الوصف

٢- أسباب التقاء السينما مع القصة:

٢- ١- الواقعية:

- تعدد جوانب التصوير
- الانتقاء
- التطور الفني للأحداث
- المفهوم التركيبي للواقع
- الشعبية
- آنية الحركة

٢- ٢- الفن التشكيلي

٢- ٣- الوصف

٢- ٤- الدراما

٢-٤-١- الميزات الدرامية في القصة

١- التقاطع بين وصف الحركة والمنظور والشخصية

٢- توزيع وصف الشخصية

٣- التنويع والاختلاف الدرامي

٤- البعد المادي

٥- التواصل

٦- الإيهام الدرامي

٧- الاستعارة

٨- المناجاة الداخلية

٩- المعايشة

١٠- الحوار التنغيمي

١١- الحوارية

١٢- زاوية الرؤية

٣- دراسة المشاهد السينمائية:

٣- ١- مقدمة نظرية للمنهج السيميائي الفيلمي

نماذج من أفلام القطاع العام:

١- الفهد ٢- المخدوعون

٣- السكين ٤- العبد

نموذج واحد من أفلام القطاع الخاص:

٦- (باسمة بين الدموع)

٧- الليل

٨- آه يا بحر ٩٥

٤- مقارنات:

١- التشابه والاختلاف بين أسلوب السيناريو وأسلوب القصة

٢- الظواهر الأدبية القصصية في السيناريو

٣- ظواهر أسلوب السيناريو في القصة

٤- الاختلاف بين أسلوب القصة وأسلوب الفيلم

٥- التشابه بين أسلوب القصة وأسلوب الفيلم

خاتمة الفصل الأول

الفصل الثاني

دراسة القصص ذات البنية الغنائية والدرامية والبينة الدرامية الغنائية

١- مصطلح القصة

٢- المنهج السيميائي:

٢- ١- مصطلح السيمياء

٢- ٢- مقتربات المنهج السيميائي:

أولاً: مقترب المنهج الإنشائي عند رولان بارت

ثانياً: مقترب المنهج الإنشائي عند تودورف

ثالثاً: مقترب غريماس

رابعاً: مقترب رولان بارت عند في كتابه « س / ز »

خامساً: مقترب جيرار جينيت « المتعاليات النصية »

سادساً: يوري لوتمان

٣- مصطلح الغنائية:

٤- دراسة القصص ذات البينة الغنائية وفق المنهج السيميائي:

١- رشو آغا

٢- ما تبقى لكم

٣- الفهد

٤- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب

٥- الدقل

٥- دراسة القصص ذات البنية الدرامية والدرامية الغنائية وفق المنهج السيميائي:

٥- ١- مصطلح الدراما

١- باسمة بين الدموع

٢- رجال في الشمس

٣- على الأكياس

خاتمة الفصل الثاني

خاتمة البحث

الفهرس

ترجمة الأعلام

المصطلحات

التمهيد

منذ أكثر من مائة عام، ولدت السينما في شكل انبنت فيه الفنون الزمانية والمكانية؛ فوثق في نشأته روابطه مع الفنون الأم: الفن التشكيلي، الفن المسرحي، الفن القصصي، دون أن يكون امتداداً لواحد منها؛ إذ ساعدته آليةُ خلقه وعرضه، وفرادة تركيبه على التميز كفن قائم بذاته.

تطورت علاقة السينما مع الفنون الأخرى في مراحل مهمة، وتميزت في المرحلة الأولى فترتان، فترة النشأة، وفيها توجهت السينما نحو المسرح، وفترة انتقالية، تحولت السينما باهتمامها من المسرح إلى القصة. أما المرحلة الثانية، وهي مرحلة النضج، فغلبَ عليها التأثير المتبادل بين الفنون الثلاثة.

وإذا كانت السينما في المرحلة الأولى قد تميزت بالتأثر المركز بأحد الفنين، فإن ذلك لا يعني القطيعة المعرفية مع الفن الآخر، ولا يعني أيضاً توازن علاقتي التأثر بالفنين «المسرح والقصة».

إن تحول السينما في مسيرة تطورها من المسرح إلى القصة لم يتم بآلية المصادفة، وإنما حركته حوافز فنية كثيرة؛ فقد اتسع حقل التقاطع بين فن القصة وفن السينما، ودفع مثل هذا التقاطع نحو تطور العلاقة بينهما، فصبت في اتجاهات عديدة: اتجاه يبحث في السمات الفنية المشتركة، واتجاه يبحث في تداخل السردية السينمائية والقصصية، واتجاه يبحث في تأسيس مناهج سينمائية تعود في أصولها إلى مناهج أدبية،

واتجاه يؤيد استلهام القصة في السينما، واتجاه يؤيد الكتابة المباشرة للسينما. وكل اتجاه يزيد إحساسنا بمتعة القراءة العميقة للنصوص القصصية والمشاهد السينمائية.

لهـــذه الأســـباب مجـــتمعة ملنا إلى علاقة السينما بالقصة وأسسها ومظاهرها؛ فتكاثف البحث في تلك العلاقة الشائكة ضمن معايير العنوان الرئيس:

(القصة في السينما السورية « نماذج »)

يـــتحدد الهدف من وضع كتاب عن «القصة في السينما السورية» في غاية ذات بعدين:

البعد الأول: بلورة العلاقة بين القصة والسينما للقارئ، وإجلاء الروابط العميقة بينهما.

الـــبعد الثاني: تحليل نماذج من القصص والأعمال السينمائية التي استلهمت هذه القصـــص وفق المنهج السيميائي لرصد التحول الجاري على القصة على مستوى البنية والخبر والخطاب.

ولأن التوصـــل إلى أنمـــاط تحويل القصة إلى فيلم يقتضي تطوراً في البحث فإن الحديـــث عـــنها دفعنا في البداية لتقصي أهم أسباب التقاء السينما بالأدب على وجه العموم، وأهم أسباب التقاء السينما بالقصة على وجه الخصوص.

وعـــند الانتقال إلى التطبيق عقدنا ثنائيات مقارنة لبلورة أوجه الشبه والاختلاف بـــين أسلوب القصة وأسلوب السيناريو وأسلوب الفيلم، ثم تناولنا بالبحث ثمانية أفلام سينمائية ثم ثمانية أعمال قصصية أدبية موازية للأفلام السينمائية.

وجهـــت طبـــيعة المـــادة المدروســـة والهدف المنشود في البحث اعتماد المنهج الســـيميائي في التحلـــيل والاســـتنتاج، وتحددت انطلاقة البحث من تحقق بنية القصة والمشـــاهد الســـينمائية، والبقاء ضمن الحقول الفنية الداخلية، واعتماد ثلاث مقاربات

للنص ترتقي بدراسة النصوص من مستوى الخبر إلى مستوى الخطاب إلى مستوى البنية، وهذه المقاربات هي:

١- مقاربة تقاطع المنهج الإنشائي عند رولان بارت وتزفيتان تودورف وجيرار جينيت.

٢- مقاربة ترسيمة غريماس.

٣- مقاربة سيميائية الفيلم ليوري لوتمان.

ومـــن أهم المراجع التي اعتمدت عليها في البحث أربعة، اثنان مترجمان، واثنان عربـــيان، الأول بعنوان: «السيمياء والتأويل»، تأليف الناقد الأمريكي روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي.

والـــثاني بعـــنوان «مدخل إلى سيميائية الفيلم» للناقد السيميائي الروسي يوري لوتمان، ترجمة نبيل الدبس.

والثالث بعنوان «تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق»، للمؤلف الباحث المغربي محمد القاضي.

والـــرابع بعنوان «تحليل الخطاب الروائي، الزمن — السرد — التبئير»، للمؤلف الباحث المغربي سعيد يقطين.

مـــا أسباب توجه السينما نحو القصة؟ ما الميزات الفنية لأسلوب فن السيناريو؟ هل يُعد السيناريو وجهاً أدبياً للسينما؟ وحين يتقيد المخرج السينمائي بالقصة هل يرقى به هذا إلى مراتب الإبداع؟ ما هي أهم ظواهر التأثر والتأثير بين فن القصة والسيناريو، وبين فن القصة والفيلم؟ هذه أبرز الأسئلة التي حاول عملنا أن يقدم لها بعض الأجوبة، لكن إلى أي حد كان موفقاً في ذلك؟ هذا ما يطمح أن يعرفه الكاتب من القارئ.

المقدمة

حاولنا سبك العنوان أكثر من مرة بعيداً عن ملابسات كثيرة تتمحور في أغلبها حول مفهوم الاستلهام في السينما والتمييز بين الظواهر السينمائية في القصة وبين الكتابة السينمائية المضاعفة، ولهذا كان لا بد في البداية من تحديد المفاهيم الإجرائية، والمحاور الأساسية للبحث.

تم نظم العنوان وفق معيارين اثنين :

١ - ١ - **معيار إجناسي**: تمثله الكلمة «القصة»؛ حيث تناول البحث جنس القصة بأنواعها «القصة، القصة القصيرة، القصة القصيرة الطويلة، الرواية القصيرة» هذه الأنواع أثبتت هويتها الأدبية لفترة طويلة.

وهنا لابد لنا من التمييز بين القصة التي تتميز بظواهر سينمائية وبين الكتابة السينمائية المضاعفة؛ إذ (على الفيلم أن يكتب مرتين قبل البدء بتصويره تسمى الكتابة الأولى بالسيناريو والثانية التقطيع التقني)[١]؛ والسيناريو، الذي عرفه الباحث الفرنسي بيير مايو صاحب كتاب «السينما الفرنسية من رونوار إلى غودار» بأنه (البناء العام للقص، بالإضافة إلى الدوال السردية كلها المنظمة لخدمة الشكل السينمائي)[٢]، ولكن

١- مايو بيير: الكتابة السينمائية، ت: قاسم مقداد، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٧، ص ١٣

٢- المرجع السابق، ص ٢٤٣ .

السيناريو لا يمكن أن يكون الوجه الأدبي للفيلم من جهة، ولا يمكن أن يكون فناً قصصياً من جهة أخرى، فالسيناريو يتصف بأنه سينمائي.

وعندما نقول نص إنشائي، فإننا نريد بلفظ «إنشائي» الصفة، وكذلك الأمر بالنسبة للسيناريو، إذ نريد بالسينمائي الصفة لهذا النص ؛ أي ذلك النص القصصي الذي بني في شكل سينمائي، (فالسينمائي) كما عرفه الباحث بيير مايو يركز (جهده على السرد، لأنه يعرف أن المهم ليس الممثلون وليست الحوارات، لأن الأهم هو شكل الصور – الأصوات، وبنية الخطاب السينمائي)[1]. وهنا تتضح حدود العنوان أكثر؛ فالعنوان وفق التعريف السابق للسينمائي لا يشمل القصص التي ظهرت فيها ميزات الفن السينمائي، لأنه لا يمكن أن نصف قصة بأنها سينمائية لمجرد أنها تتناص مع الفن السينمائي، فالقصة ذاتها قد تتناص مع الفن التشكيلي والموسيقي، وتناصها مع فن السينما لا يعني خضوعها شكلاً ومضموناً للمفهوم السينمائي، وإذا كنا نقصد التناص، فإن عنوان البحث سيأتي على نحو آخر، مثل: الظواهر السينمائية في القصة. ومع ذلك فإن هذا الجانب لا يمكن إغفاله في دراسة القصة وفق المنهج السيميائي. فالسينمائي نعت لا يستهدف تحويل فني جزئي في القصة، وإنما يقتضي تحويلاً إجناسياً وفنياً تاماً، من فن القصة إلى فن السينما، ولهذا لا بد من اعتبار المستويات السردية الثلاثة في الشكل الجديد للقصة: المستوى الصوري، المستوى الصوتي، المستوى الموسيقي[2].

١ - ٢ - **المعيار الفني**: تم استلهام القصص الفنية في السينما السورية بغض النظر عن هوية القصة، سواء أكانت سورية أم مصرية أم فلسطينية.

---

١ – الكتابة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٩.

٢ – انظر في : مدخل إلى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان ، ت نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، دمشق: النادي السينمائي، ط١، ١٩٨٩، ص ٩٦ .

ولأن القصة جنس أدبي متميز بأسلوبه ومفاتيحه عن أسلوب الفيلم فقد عبرت طريقها نحو السينما من خلال الاستلهام وليس النقل أو الاقتباس، وهذا شأن التواصل بين الفنون المختلفة، لأنه مرتبط بذوق المخرج وبآلية صناعة الفيلم المتصاعدة في مراحل متنوعة بدءاً بالفكرة ومروراً بكتابة السيناريو والتصوير والتقطيع وانتهاء بالتوليف والتجريب.

٢ - السينما والأدب:

٢ - ١ - العلاقة بين السينما والأدب:

تجاوزت العلاقة بين الأدب والسينما الأطر الضيقة، فغدت أكثر فعالية وتنوعاً؛ فيلم تتوقف العلاقة عند حدود النقل أو الترويج للعمل الأدبي أو السينمائي أو البحث عن قصة تعالج قضايا معاصرة، إنما اتجهت نحو تطوير تقنية السرد السينمائي والأدبي؛ فهي علاقة غائية مستقبلية، من أولوياتها النضج والتنويع الفنيان.

إن قراءة كاتب السيناريو للعمل القصصي الأدبي قراءةٌ إبداعية، من شأنها خلق شكلٍ فني سينمائي محتمل للعمل القصصي المقروء؛ ولهذا يترتب إسقاط بعض التقاليد المفروضة على المخرج السينمائي من حساب المؤلف الأدبي والرقابة، مثل النقل الحرفي للعمل القصصي؛ إذ أنكر الكثير من الأدباء على المخرج حريته في قراءة العمل الأدبي واستلهامه، وراحوا يتهمونه بالخيانة وعدم الأمانة لمؤلفاتهم[١]. وكان من المنطقي استلهام الأعمال الأدبية في السينما بعيداً عن الالتزام الصارم، كما ذهب إلى ذلك المخرج الإيطالي فيديركو فيللني صاحب فيلم الحياة لذيذة[٢].

١- انظر تفصيل ذلك في: السينما والأدب، أمير العمري، مجلة الحياة السينمائية، ع ٤٠، دمشق، وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما، خريف، ١٩٩٢، ص ٦٥

٢- انظر تفصيل ذلك في: أنا فيلليني، ت: فديركو فيلليني الفن السابع ٢٥، ت: عارف حديفة، إعداد: ش . شاندلر، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩، ص ٣٦٠

يوقع الانبهار بالعلاقة بين الأدب والسينما الكثير من الباحثين في مزالق متواترة، مثل المغالاة والتعميم وإعطاء تقنية الأدب النصيب الأوفر في صناعة الأفلام، وإغفال خصوصية فن السينما وأسس صناعته، والأنواع السردية الثلاثة في الفيلم، وتجاهل تاريخ نشأة الأفلام الناطقة، التي تأخر ظهورها حتى عام (١٩٢٦)[١]، وهذا يعني أن السينما في نشأتها الأولى عولت على صناعة اللقطات وطرائق ربطها في مشاهد تصنع قصة وليس العكس.

وفي مقابل الميل الشديد نحو تأييد العلاقة الوثيقة بين القصة والسينما، يتجاهل البعض علاقة التأثر والتأثير بين الفنين. يبلور البعض بعيداً عن التطرف وجهة نظهرهم بالبرهان والنقد؛ فحين وصل روبرت ناثان إلى هوليود أول مرة وجد انه من الصعوبة أن يصبح كاتباً درامياً، فقد اندهش إذ وجد (أن الفيلم لايشبه المسرحية بأي حال من الأحوال، وأنه يشبه الرواية الأدبية، ولكن الفيلم رواية تشاهد بدلاً من أن تقرأ)[٢]. ويرى البعض أن الفن السينمائي قد اكتسب عبر تطوره التاريخي الكثير من مزايا المسرح والرواية الأدبية، فيقسم فلاديمير نلسن تاريخ السينما إلى مرحلتين (الأولى حيث ظهرت التأثيرات المسرحية على الفيلم)[٣]، أما المرحلة الثانية وهي مرحلة التأثير الأدبي الروائي (فبدأت منذ استخدام قصص وانتزيو وسينما لاجيرلوف في أوربا... وقد حلل أيزنشتين تأثير ديكنز على أسلوب جريفيت الأول، ووصل إلى أن الإيقاع لدى المخرج

١- ليسا صوفيا: جماليات موسيقا الأفلام، ت: غازي منافيخي، الفن السابع ١٨، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، (١٩٩٧)، ص ٧.

٢- لوسو ن جون: فن كتابة السيناريو: ت: أبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، القاهرة: أبولو ١٩٩٢، ص ٧٨.

٣- المرجع السابق، ص ٨٢.

والمونتاج المتوازي، بل واستخدام التفاصيل الواقعية، هي أشياء مستخلصة من روايات ديكتر)[1].

يثير استلهام الأدب في السينما تساؤلات:

أولها: أليس من الأفضل أن تُكتب قصة السيناريو مباشرة إلى السينما؟

ثانيها: هل من الضروري الاعتماد على رواية أو قصة أو مسرحية أدبية لكي يلقَ الفيلم نجاحاً شعبياً؟

إن الإجابة بكلمة نعم أو لا، لا يمكن أن تكون مناسبة لجميع مراحل تطور الكتابة السينمائية؛ ففي البداية كانت الكتابة السينمائية تتلمس خطوات مسيرها نحو تشكيل لغتها وتقنيات سردها وصيغها، ثم ما لبثت أن تطورت في مرحلتين، السيناريو والتقطيع التقني الذي يشير إلى عملية التقطيع نفسها في غرفة التقطيع [2]؛ إذ يعول على السيناريو تنظيم إيقاع المراحل «تعاقب الليل والنهار، داخلي خارجي..»، والوصف الفضائي للمنظر، لأن كلمة سيناريو تعني في الإيطالية الديكور. وكما يُبنى شكله على تضافر جدلية الصوت – الصورة، وجدلية حركة الكاميرا – حركة الشخصيات، وتنظيم العناصر السردية مثل الديكورات «الفضاء والأماكن»، والأضواء والشخصيات والأفعال والحالات التي تجمعها معاً في مقطوعات سردية منسجمة [3]. ولهذا لا يمكن أن نعتبر السيناريو وجهاً أدبياً للسينما، إنما معادلاً لغوياً لقيم بصرية صوتية، لأن علم تشكل عناصره يقوم على التحديد لا على الوصف. ولما كان الأمر كذلك؛ فإن الكثير

١- المرجع السابق، ص ٨٢.

٢- انظر مفهوم التقطيع التقني في: السينما فناً، رالف ستيفنسون، جان دوبري، ت: خالد حداد، دمشق: وزارة الثقافة، مؤسسة السينما العامة، ١٩٩٣، ص ٧٦.

٣- انظر تفصيل ذلك في: الكتابة السينمائية، مرجع مذكور، ص ١٣.

من كتاب السيناريو يفضلون الكتابة المباشرة للسينما مثل القاص السوري بندر عبد الحميد[1]. أما المخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد فإنه يرى أن (الرواية تصلح للتلفزة أكثر مما تصلح للسينما)[2].

والسؤال المهم الذي يطرح نفسه، هو كيف يعالج كاتب السيناريو عملاً أدبياً في طريقه إلى الكاميرا السينمائية؟

تخضع الإجابة على السؤال إلى أسلوب كاتب السيناريو وإلى شروط إجناسية وأسلوبية؛ فلكل جنس أدبي طريقته المختلفة عن الآخر، ولكل عمل أدبي ميزاته الخاصة، وأسلوبه الذي يميزه عن العمل الأدبي الآخر ضمن الجنس الواحد. ويبقى الهدف من استلهام العمل الأدبي واضحاً، وهو تقديم المغزى العام الرابط بين الأحداث والشخصيات.

أغرت هوية السينما كآلة الكثير بانتقاص قدرتها على إطلاق الخيال وحبك الرموز، والتساهل في نسب ما ليس لها من التقنيات السردية. وكان الروائي خيري الذهبي أحد المغرر بهم، يقول خيري في لقاء صحفي له مع ناصر ونوس: (لنلاحظ أن الرمز البصري مفتاح الرواية، اختفى لتحل محله الصورة المباشرة، الخيال المؤطر، خيال عدسة الكاميرا في رؤيا المخرج. ها هنا لم تعد الشجرة ذلك الرمز المانع ما بين شجرة النوستالجيا وشجرة البلادة. بل هي شجرة رؤية المخرج عبر العدسة. وهكذا تقلص الخيال واختصر. ولكنه مقابل هذا الاختصار قدم لنا الرؤية الجديدة للمخرج)[3]. وهنا نتساءل ما المانع من أن تكون هذه الشجرة في لقطة معينة رمزاً، وأن تكون اللقطة ذاتها رمزاً؟

---

١ - انظر تفصيل ذللك في: الرواية بين الأدب والسينما، ناصر ونوس، جريدة الاتحاد الثقافي، الخميس ٥ صفر ١٤٢٠ ه الموافق ٢٠ مايو، ١٩٩٩، ص ٥.

٢ - المرجع السابق، ص ٥.

٣ - ونوس ناصر: الرواية بين الأدب والسينما، ص ٥

إن السبل إلى الرمز في الفيلم كثيرة، يمكن خلقها على المستوى الصوتي «الحوار» والموسيقي والصوري. لنأخذ مثلاً لقطة محددة من فيلم «الليل» لمحمد ملص. تعرض اللقطة أشخاصاً يقومون بسرقة تراب القنيطرة وملئها في أكياس قبل انسحابهم منها، تتكرر هذه اللقطة أكثر من مرة بين اللقطات الأخرى.

هل تقدم هذه اللقطة حدثاً واقعياً أم رمزياً؟

إن هذه اللقطة رمزية وتكرارها رمزي أيضاً؛ أي أن الرمز لم يتوقف على الحدث فقط، وإنما على تقطيع اللقطات وربطها.

ويرى الروائي خيري الذهبي أن تقنية العودة إلى الوراء الفلاش باك «تقنية سينمائية، انتقلت إلى الأدب، والحق أن هذه التقنية كانت موجودة في القصة قبل السينما، ثم أخذت السينما هذه التقنية عن القصة وطورتها سينمائياً، حتى أوهمت المشاهد أنها تقنية سينمائية. يقول خيري الذهبي: (هاتان الشقيقتان المتنافستان تبادلتا الدور دائماً. فكل فتح تقوم به إحدى الشقيقتين كانت تتلقفه الأخرى بأسرع من لمح البصر، تيار الوعي في الرواية، المونولوج الداخلي سرعان ما تلقفته السينما، الفلاش باك والفلاش أون اللذان اصطنعتهما السينما سرعان ما تلقفتهما الرواية)[1].

وتبقى العلاقة بين الأدب والسينما مثار الكثير من التساؤلات، والأمر يتوقف على تحديد هويتها، فهل السينما آلة أم فن؟

٣ - السينما آلة وفن:

تتكامل الآراء في تعريف فن السينما، لكل رؤيته التقنية أو الجمالية أو الجامعة للاثنتين معاً في تعريف السنينما.

---

١ - ونوس ناصر: الرواية بين الأدب والسينما، ص ٥

يعطي بيير مايو أهمية كبيرة للتكرار في تعريفه السينما، فهي (كادر لتكرير الواقع وإفراز واقع تنقصه الكمالية الحسية)[١]. ويقصد بالكادر الصورة [٢]. نقول: إن السينما فنٌ، وليست تكراراً للواقع؛ لأن الفنان يختار خامات عمله من الحياة، ويهذبها لإبراز جوهرها، وهذا ما قصده مايكل أنجلو بقوله: (يتوقف الفن على إزالة الفائض)[٣].

يفرق بيير مايو بين مفهومين السينما والسينمائي، فالسينما (تنتج أفلاماً تكمن جل غايتها في ما هو مبين «ظاهر للعيان».. أما السينمائي فيركز جهده على السرد)[٤]. ويقدم الباحث السينمائي الألماني سيمون فرايليش تعريفاً لفن السينما بالمقارنة مع الفنون الأخرى[٥]، ويلقي الفيلسوف الألماني هردر ليسنغ الضوء على ثلاثة فنون، فن الكتابة والفن التشكيلي والفن السينمائي، ويرى أن فن السينما جامعاً للأولين باعتباره فناً حياً (يسيطر على الزمن والشكل معاً)[٦]. ويرى سيمون فرايليش أن فن السينما يحافظ على خصوصيته رغم أنه فن مركب، (يتعامل مع كل العناصر في الفنون الأخرى.. وبدون أن يكون فناً عاماً)[٧]. هذا يعني أن فن السينما أكثر الفنون خصباً وجمعاً لعناصر الفنون الأخرى، وأكثرها اختلافاً وتميزاً. ويرى المخرج الفرنسي رينيه

---

١ – الكتابة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٧

٢ – انظر تفصيل ذلك في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٣٠٢

٣ – المرجع السابق، ص ١٢

٤ – الكتابة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٩

٥ – انظر تفصيل ذلك في: الدراما السينمائية، سيمون فرايليش، ت: غازي منافيخي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤، ص ٥

٦ – المرجع السابق، ص ٦

٧ – فولتون ألبرت: السينما آلة وفن، ت: صلاح عز الدين – مكتبة مصر للقاهرة – ط١ ١٩٥٨، ص ١٤

كلير أن ما في السينما ليس إلا عبارة عن الكتابة بالصور، (فالصورة الحية وحدها هي التي تسترعي انتباهاً)[1]. ويقترب المخرج الأمريكي ألبرت فولتون صاحب فيلم «ماش» من المنطق حين يتابع تطور الصورة المتحركة من الآلة إلى الفن: (لم تنشأ الصور المتحركة كفن، بل نشأت كآلة، وبذلك تكون عبارة «الصور المتحركة» منطوية على كل من الآلة والفن)[2]. ويربط بعضهم تعريف السينما بالمفهوم السيكولوجي، ليس للممثلين، وإنما للمشاهدين، أي يربط بين الحيز المضيء للشاشة والحيز الخارجي المعتم لها ربطاً نفسياً، كما عند الكاتب أ. فوغل[3]. ويرى الشاعر الفرنسي أندريه بريتون أن السينما عملة ذات وجهين، وجه الحقيقة ووجه الوهم، لأنها حقيقة تكنولوجية تحرر من الباطن التخيلات الشخصية [4]. ويعرف السينمائي الأمريكي صاحب كتاب «السينما بين الوهم والحقيقة» بول وارن فن السينما باعتبار أحد خصائصها الفنية، فهي (فن الواقع، وهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع بالواقع نفسه)[5]. أما المخرج الإيطالي والشاعر الروائي بيير بازوليني صاحب كتاب «الواقعية في الفن وهذا ما يجعل من أدويب قصة» فإنه يقترب بالسينما من الفن بوصفها علامات ترمز إلى دلالاتها وإلى واقعها الفني، لأن الواقع السينمائي (رموزٌ أيقونية حية)[6].

---

١ - كلير رينيه: سينما اليوم وسينما الأمس، ت: مصطفى صالح، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٦، ص ١٣٥

٢ - السينما آلة وفن، مرجع مذكور، ص ٣٣

٣ - بشأن ذلك انظر: السينما التدميرية، أ . فوغل، ت: أمين صالح، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ط١ ١٩٩٥، ص ٩

٤ - بشأن ذلك انظر في المرجع السابق، ص ١٠

٥ - وارن بول: السينما بين الوهم والحقيقة، ت: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٢، ص ٧.

٦ - المرجع السابق، ص ٨

بناء على ما سبق نستنتج أن بعض النقاد السينمائيين قد توجهوا في تعريفهم السينما إلى أحد خصائصها، وأغفلوا الخصائص الأخرى، والسينما من وجهة نظرنا هي كل ما سبق:

إنها فن مركب مرحلي سردي أيقوني متكامل: تنبني فيه عناصر الفنون الزمانية والمكانية، ويعمل على تكوينه وخلقه مجموعة من المختصين في فن السينما في مراحل متعاقبة؛ فيمر من مرحلة التأسيس في شكل الكتابة السينمائية المضاعف «السيناريو والتقطيع»، إلى مرحلة الشروع في التصوير، إلى مرحلة التوليف الذي (يؤكد على التجميع، النتيجة الإجمالية للقطات مجتمعة)[1] بمستوياته المتعددة. ويرتكز على تعالق مستويات سردية ثلاث: المستوى الصوري، والمستوى الصوتي «الحوار، عناصر المؤثرات»، المستوى الموسيقي، ولكل مستوى دوال رامزة إلى دلالاتها.

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٢٩٩

الفصل الأول

السينما والأدب

مقارنات

١- أسباب التقاء السينما والأدب:

مرت علاقة السينما بالأدب في عدة خطوات، تأسست الخطوة الأولى على إيجاد مغزى القصة أو فكرة الفيلم؛ فلا بد للمخرج من وجود «قصة» تروى فيلمياً، يقول السينمائي الروسي بودوفكين الذي أخرج فيلم «الأم»: (إن الموضوع هو أقصى ما يمكن أن نأخذه من العمل الأدبي حين تحويله إلى سيناريو)[١].

أخذت أنظار المخرجين تتوجه إلى الأدب ليس فقط لأهمية القصة التي تحكيها، وإنما لسبب آخر هو أسبقية فنون الأدب لفن السينما، فكان لها تاريخها العريق، وقوانينها الفنية وتقنياتها الخاصة المتعارف عليها، وهذا ما كانت تفتقر إليه السينما في (أيام السينما الصامتة منذ عهد «ميليه» واللاحقين)[٢]. ولما دارت عجلة الكاميرا كثرت الأفلام المأخوذة عن الأدب فكل (دولة منتجة للأفلام وخصوصاً تلك التي بلغت الصناعة السينمائية فيها شأناً كبيراً تعتمد أدبها كمورد لأفلامها)[٣].

---

١ - قارصلي، محمد: السيما السوفيتية والأدب، مجلة الحياة السينمائية، ع ٣٧، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ربيع ١٩٩٠، ص ٩٥.

٢ - أبو غينمة، حسان: في الفن السابع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٩، ص ٩١.

٣ - المرجع السابق، ص ٩٢، انظر أيضاً في: ما هي السينما، أندريه بازان، ت: ريمون فرنسيس – مكتبة انجلو المصرية – قاهرة، ١٩٦٨، ص ١.

وفي هذا الأمر يمكن استنتاج السبب الرابع في التقاء السينما والأدب، وهو الترويج؛ فكثير من الأدباء زادهم السينما شهرة [1].

وإذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية في السينما نلاحظ أن المخرجين قد تجاهلوا تماماً النظر إلى جنسية مبدعها، وكان اهتمامهم الأول بقضايا الإنسان، التي كانت محوراً لاتصال السينما بالقصة.

وهناك محور آخر هو خدمة أفكار العصر الآني، يقول المخرج الروسي كوزينتسوف، وهو أحد المخرجين الذين تعاملوا بطريقتهم الخاصة مع الأدب العالمي، وقد أخرج أفلام «دون كيشوت» لسرفانتس، و«هاملت» ثم «الملك لير» لشكسبير: (إن إخراج أعمال شكسبير التي أثارت اهتمام الناس في حينها لم يكن مبنياً على أساس مصداقية تغريبية في العلاقة بالمؤلف، بل في اكتشاف فكرة معاصرة في هذه المسرحيات القديمة)[2]. ولعل إحياء التراث كان هم الكثير من المخرجين في اتجاههم للأدب.

يرفض الروائي غابريل غارسيا إخراج رواياته سينمائياً (وبالذات روايته «مائة عام من العزلة» بحجة أنه يريد أن يترك للقارئ حرية المخيلة بالكامل)[3]. نقول: إن السينما لا تمنع حرية مخيلة القارئ، والفرق الحقيقي هو أن الأدب يحرك مخيلة القارئ أثناء القراءة، فتكون حركتها آنية متزامنة مع آلية القراءة وبعدها، أما السينما، فإنها تعمل في جهدها الأكبر على تحضير مخيلة المشاهد أثناء المشاهَدَة، لأنها تعتمد أسلوب

---

١ - في الفن السابع، مرجع مذكور، ص ٩٢.

٢ - قارصلي، محمد: السينما السوفيتية والأدب، ص ٩٦.

٣ - يوسف، وفيق: هوامش حول السينما والرواية — السطوة والحضور، مجلة الحياة السينمائية، ع ٤٢، صيف ١٩٩٤، ص ٦١.

الاندفاع نحو المشاهِد، فتمتلك مشاعره بشريط يصور حياة قائمة أمامه، يتحول هذا الشريط الحياتي المضغوط إلى مادة خام خصبة تنعش المخيلة وتحركها بعد الانتهاء من عملية المشاهَدَة.

تثير مسألة التواصل مع الأدب حفيظة بعض الأدباء، فيشككون في فنية الأعمال السينمائية المأخوذة عن أدبهم، وفي بعض الأحيان يطلقون كلمة الخيانة وعدم الأمانة على الأفلام التي (خرجت عن النص الأدبي بعض الشيء)[1].

إن إلزام السينما تتبع الرواية أو المسرحية بدقائقها وحذافيرها لا يعني إخراجاً سينمائياً للرواية أو المسرحية بقدر ما يعني نقلها سينمائياً. إن الخروج عن النص الأدبي لا يعني مخالفته بقدر ما يعني تقدم اللغة السينمائية وتطور أساليبها الفنية، بحيث تستطيع السينما التواصل مع الفنون الأدبية العريقة وتطوِّرها وتخرج عنها. مما تقدم نستنتج أن معيار «الحرية» هو أساس العلاقة بين السينما والأدب.

وفي مجال السينما العربية كان لمصر دور الريادة، (وكانت الدولة الثانية في العالم التي تشهد عرضاً تجارياً لهذا الفن بعد أول عرض تجاري سينمائي في العالم)[2]. وما يجدر ذكره هنا هو أن أول عمل أدبي للسينما هو رواية (زينب لمحمد حسنين هيكل)[3]، وبظهور هذه القصة (تكون بداية القصة المصرية الفنية)[4]، ويشير هذا إلى الترابط القوي بين السينما والأدب العربي بشكل خاص، وقد أخرج هذه الرواية إلى

١- العمري أمير: السينما والأدب، ص ٦٥

٢ - ألكسان جان: قضايا عربية في السينما، مئوية السينما (١٨٩٥ — ١٩٩٥)، دمشق: اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٩

٣ - مصطفى شاكر: محاضرات عن القصة في سورية، القاهرة: جامعة الدول العربية، ١٩٥٨، ص ٢٤٥

٤ - الخطيب حسام: سبل المؤثرات الأجنبية، دمشق، د. ن، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٠.

السينما الصامتة (محمد كريم أحد أوائل رواد السينما المصرية، ثم أعاد إخراجها ثانية في فيلم ناطق)[1].

يشير محمود قاسم إلى تغير صورة السينما العربية المصرية بعد أن اتجهت إلى اقتباس نصوصها من الأدب العربي، وفيما قبل كانت (السينما محشوة بالقصص الساذجة والموضوعات التقليدية)[2].

بناء على ما سبق يمكننا حصر أسباب التقاء السينما والأدب في:

١- الحاجة إلى قصة مشهورة تروى فيلمياً لجذب أكبر عدد من المشاهدين.

٢- أسبقية فنون الأدب على فن السينما، وقدرة هذه الفنون على فرض نفسها في ساحة الثقافة الشعبية.

٣- امتلاك الفنون الأدبية تقاليد وأسساً فنية متعارف عليها، إضافة إلى تاريخها العريق.

٤- الترويج.

٥- الاهتمام بقضايا الإنسان.

٦- العثور على ما يخدم ثقافة العصر الآني وأفكاره.

٧- إحياء التراث.

٨- الحرية.

٩- الوصف: وهذا ما سوف نتوسع فيه، في دراسة الأسباب الرابطة بين السينما والقصة.

---

١ - في الفن السابع، مرجع مذكور، ص ١٠١، انظر أيضاً: الأدب في السينما، أمين الحسن، مجلة الحياة السينمائية، ع ٤٨، شتاء، ١٩٩٩، ص ٢٤٩.

٢ - يوسف وفيق: هوامش حول السينما والرواية — السطوة والحضور، ص ٤٧.

٢ - أسباب التقاء السينما والقصة:

٢ - ١ - الواقعية:

ساهمت الظروف التاريخية في توسيع مصطلح الواقعية وتطويره، فتعددت الآراء الواقعية في الحياة الفنية والاجتماعية والسياسية، ويقدم الناقد الروسي فاتسيريون بيلنسكي صاحب كتاب «الممارسة النقدية» مفهومه الخاص عن الواقعية، وهو مفهوم يدعو إلى الاطمئنان، لأن الواقعية عنده (توحد بين الذاتية الحية للفنان وبين موضوعيته)[١]، إن هذا التآلف بين الذاتية والموضوعية يفرض تنوعاً في جوانب التصوير، ويوشيه بالديمقراطية الفنية، إن واقعية بيلنسكي واسعة، تميل إلى تقصي التفاصيل، (التي رغم ما توهم به من تفاهة، تنطوي، إذا ما نظر إليها على حدة، على معنى عميق وعلى شاعرية بعيدة الغور بارتباطها بالهدف العام والكلي للعمل الفني)[٢]، وهذه الحقيقة التي تحمل بيلنسكي على تفضيل القصة على الدراما التي (تتميز على جميع الأنواع الأدبية بتصوير الحياة البشرية بأسمى وأبهى مظاهرها. وهنا تكمن المحدودية التي عرفت الدراما في إعادة تصويرها للحياة)[٣].

إن تعدد جوانب التصوير لا يقتصر على القصة وإنما تتميز به أيضاً السينما بشكل أوضح وأوسع.

يستدعي معيار تعدد جوانب التصوير معياراً آخر هو الانتقاء: إن مهمة الكاتب الواقعي اختيار العناصر من واقع الحياة على نحو يخدم فنية القصة، وإلا اقتربت الروايات والقصص الواقعية الطَّبعيَّة التي (تنقل، بطريقة فوتوغرافية، مجرى

١- لافريتسكي . أ: في سبيل الواقعية، ت: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ص١٥

٢ - المرجع السابق، ص ١٦

٣ - المرجع السابق، ص ١٦

الحياة)[1]. تتخلص الواقعية من الفوضى بمعيار الانتقاء وإعادة الخلق وبالتالي تُبعد عن مفهوم السببية في الفن الواقعي التراتبيةَ والتعاقبيةَ وإعادة الخلق، وبالتالي لا تظهر السببية (إطلاقاً كمبدأ يوجد تعاقباً آلياً بين وقائع منظومة في سلسلة متصلة الحلقات بشكل جامد)[2].

والمعيار الثالث هو معيار التطور: إن التطور أساس مهم من أسس الواقعية الاشتراكية[3]. ويبدو تطور الأحداث في القصة ناضجاً، لأنه يمتاز بالوضوح والسببية؛ فيغري القارئ بمتابعة القصة من بدايتها إلى نهايتها، ولهذا اندفع السينمائيون نحو القصة، نظراً لكيفية تطور الأحداث وآليتها المنطقية التي تجذب القارئ والمتفرج، وتثير فيه الدهشة والتساؤل.

تقوم الواقعية ولاسيما الواقعية الاشتراكية على المفهوم التركيبي[4] للواقع بتناقضاته التاريخية الأساسية، وتدعو الفن إلى تصوير الواقع تأليفياً، وهذه السمة ليست مقتصرة على المذهب الواقعي فقط، (وإنما هي السمة المشتركة بين أهم المذاهب البورجوازية المعاصرة)[5]، إلا أننا نراها أكثر وضوحاً في الواقعية. إن هذا الاتجاه نحو رؤية تركيبية تأليفية للواقع في الفن كان له تأثير كبير على الشكل الفني؛ فقد أدى إلى محو الحدود

---

١ – سوتشكوف بورس: المصائر التاريخية للواقعية، ت: محمد عيناني – أكرم الرافعي، بيروت، دار الحقيقة، ط١ (١٩٧٤)، ص٧٧.

٢ – المرجع السابق، ص ٧٧.

٣ – انظر مفهوم الواقعية الاشتراكية في: الواقعية في الرواية السورية، فيصل سماق، دار البعث، ط١، ١٩٧٩.

٤ – انظر مفهوم التركيبي في: المصائر التاريخية الواقعية، مرجع مذكور، ص ١٧٩.

٥ – المرجع السابق، ص ١٧٩.

التي تفصل بين مختلف الأجناس الفنية وتداخلها، ولاسيما فن القصة وفن السينما وفن المسرح.

إن تناول الأدب (مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب)[1] من هموم الواقعية الاشتراكية التي صاغها مكسيم غوركي[2]. هذا يعني أن الواقعية الاشتراكية ساهمت في تطور بعض الفنون التي تتناول قضايا الشعب، ومن أهمها فن القصة وفن السينما، والشعبية تشكل الأساس المحيي لأي فن تقدمي على امتداد تاريخ الثقافة الفنية كله، ونذكر أن صفوف اليسار منذ مرحلة مبكرة (رأَوا أن للفيلم طابعاً شعبياً أصيلاً، والسينما بهذا المعنى، فن ديمقراطي)[3].

ساهم العصر الديمقراطي في تصدر فن السينما وفن القصة، فقد لجأ إلى القصة (كل من أراد أن ينشر في الناس رسالته السياسية أو الدينية)[4]، والسينما عند البعض أهم الفنون و(أكثرها جماهيرية أيضاً)[5].

---

١ - مندور محمد: الأدب ومذاهبه، مصر: دار النهضة، ١٩٥٧، ص ٨٣

٢ - انظر في: الاشتراكية والفن، آرنست فيشر، ت: أسعد حليم، لبنان، بيروت: دار القلم، ط١ ١٩٧٣، ص ١٧٣

٣ - ويليامز رايموند: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ت: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، ع ٢٤٦، كويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، حزيران، ١٩٩٩، ص ١٥١

٤ - الأبياري فتحي: الجنس والواقعية في القصة، الاسكندرية: المؤسسة المصرية العامة، ص ١٨.

٥ - كولبينسكي . يو . د: السينما، من كتاب: أسس علم الجمال الماركسي، ج٢ ت: فؤاد مرعي ج ٢، بيروت - دمشق: دار الفارابي - دار الجماهير العربية، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٨٦.

إن تصوير الفن لواقع الشعب يتطلب منه التزاماً حقيقياً بقضاياه، والمعروف أن الالتزام[1] بوصفه مفهوماً ومصطلحاً في الفكر والأدب والفن، يتضح من خلال (الواقعية الاشتراكية، وبعبارة أوسع أيضاً، والأدب والفن الاشتراكيين بمجموعهما)[2].

اتجهت أنظار الروائيين في القرن التاسع عشر إلى الكاميرا، وانقسموا فريقين، فريق مؤيد وفريق معارض.

ويرى الباحث الأمريكي جون هالبرين صاحب كتاب «نظرية الرواية» ضمن الفريق المؤيد أن سبب تأييد الكتاب للكاميرا هو ما تمتلكه تلك العين المصورة من حرية الحركة (عبر الزمان والمكان)[3]. إن هذا الرأي لا يدعونا إلى كثير من الاطمئنان، فالرواية تستطيع أيضاً أن تتحرك عبر الزمان والمكان باستخدام تقنية الخطف خلفاً، وهي تقنية أدبية، وكذلك تستخدم أسلوب تيار الوعي، ولكن ما الجديد الذي أدهش الروائيين في الكاميرا؟

إن الرواية منظومة لغوية دلالية تشير دائماً إلى معنى «ما» يحاول القارئ أن يفهمه، فحين يصف الراوي معركة قصيرة الأمد، فإن القارئ يبحث عن معنى الكلمات في الدرجة الأولى، أما الأحداث لا يمكن أن يعرفها حال حدوثها؛ فهو بحاجة إلى من يرويها له من خلال اللغة، وإن وصف الراوي الحركة نشعر ببطء زمن السرد، الذي يضعف إحساسنا بالحركة، وأحياناً يقع العكس؛ إذ يستخدم الكاتب تراكيب

١- انظر مفهوم الالتزام في: معارك أدبية قديمة ومعاصرة، عبد اللطيف شرارة، لبنان، بيروت: دار العلم للملايين، ط١ أكتوبر، ١٩٨٤، ص ٢٩٥

٢- فيشر آرنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، بيروت: دار الحقيقة، ١٩٦٥، ص ١٣٢

٣- هالبرين جون: نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ص ٢٦١

نحوية تساعده على وصف الحركة، ولإشعارنا بفوريتها، وبالتالي لا يغدو الوصف تجميداً للزمن السردي، بل يُحمل الزمن السردي على إيقاع سريع.

بناء على ما تقدم نستنتج أن الفرق بين القصة والكاميرا هو أن القصة تنقل لنا وصف الحركة، بينما تنقل الكاميرا الحركة نفسها. والذي يعجب القصاصين ليس حرية الحركة، وإنما فورية الحركة وتجسيدها، فدفعتهم فورية الحدث إلى مماثلة الكاميرا من خلال الجمل القصيرة والأفعال المضارعة المتوالية، ومقاربة زمن القراءة للزمن الذي تستغرقه الحركة في الواقع.

ميز مورس بكهام بين نوعين أساسيين من الإشارات: الإشارة الفورية، والإشارة الوسيطة، ووجد (أن الإشارات الوسيطة في التعبير العلمي تكون قريبة مما تدل عليه... أما الإشارات الأدبية فإنها مزيج من الثقافة والاقتناع والإبداع.... والواقعية الأدبية أمر عقيم لأن للغة الأدب طبيعة تجعل إشاراتها غامضة بالضرورة، لذلك لا يمكن إقامة تمييز بين الواقعي وغير الواقعي)[1]. نقول: إن الأمر لا يصل إلى درجة عدم التمييز بين الواقعي وغير الواقعي، لأن من يدعي ذلك يظن أن معنى الواقعية الفنية هو التوثيق، والقارئ غير ملزم بمثل هذا التمييز، وإنما معني بقبول احتمال أحداث القصة وشخصياتها في فضاء متخيل، وليس في الواقع الحقيقي. إن الواقعية الفنية واقعية افتراضية، لهذا تبتعد أكثر ما يمكن عن التوثيق لتفتح أبواب الخيال. يفترض الكاتب وجود شخصيات معينة تتلاءم صفاتها مع ظروفها، فلا بد أن يحكم سير أفعالها منطق خاص بظروفها، إن هذا العالم المفترض يقرِّ به القارئ، ويقبله على أنه واقعي وممكن، حتى لو كان خيالياً، هذا بشرط إن أحكم الكاتب منطقه، لهذا لم يبقَ للتوثيق معنى في الواقعية الفنية. وفيما يخص الإشارات الوسيطة، تحمل الإشارات الأدبية مسافة دلالية بين الدال والمدلول، هي

---

١ - المرجع السابق، ص ٣١٩

مسافة حرية التأويل للقارئ، أما في السينما فتختفي هذه المسافة، لتتجه نحو تقنية التوليف الصوتي والصوري وحركة الكاميرا.

ومن أنصار أسلوب الكاميرا السينمائية الباحثة الإنكليزية صاحبة كتاب «الكتابة بالذات بصدد رولان بارت (سوزان سونتاج، فبعد معاينتها للرواية تقوم الآن بكتابة رواية بصرية، وكذلك فعل المستر مايلر في معالجته السينما، وقد حاول قبلهما آلان روب غرييه أن يقلب روايته إلى سلسلة لقطات سينمائية، وأن يمحو تأثير الكلمات من لغته بقدر المستطاع، وأعطانا أيضاً سيناريو فيلم " العام الفائت في مارينباد»)[1].

يؤكد الفيلسوف الألماني جورج غوته مبدأ الحركة، وضرورة تواجده في الرواية: (إن التأملات والحوادث يجب أن تصور في الرواية بالحركة والشخصية والفعل)[2]. طرح غوته على نحو غير مباشر شرطاً سينمائياً، فالسينما لا تعتبر الحياة الداخلية للإنسان وتأملاته من أولوياتها، بينما القصة فإن مضمونها الفكري في أغلب الأحيان يطغى على وصفها الحركة وتجسيدها؛ لهذا اتجهت واقعية السينما نحو الرواية بغية تبسيط الشكل الروائي، وتخفيفه من مضمونه الفكري والعبث والاستلاب والتحلل، ودفعته نحو التقرير. والتساؤل الذي يراودنا: هل تقتصر قدرة الوصف الدقيق الواقعي التقريري على السينما؟

أظهرت بعض القصص براعة مقصودة في تقصي تفاصيل الأشياء، مثل رواية« إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»، أو رواية «غيرة» لآلان روب غرييه؛ إذ اتجهت الواقعية عند بعض الفرنسيين لتكون مرادفة للتصوير الفوتوغرافي، يقول الناقد الفرنسي «غوستاف بلانش»: (إن الواقعية تعنى بتحديد الترس الحربي المعلق على باب

---

١ - المرجع السابق، ص ٢٦٢

٢ - المرجع السابق، ص ٢٦٥

القلعة والشعار المنقوش عليه، وما هي الألوان التي يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب)[1].

أما الفريق الثاني المعارض لأسلوب الكاميرا السينمائية في الأدب يصف الفريقَ الأول المؤيد (بالواقعيين الطبيعيين)[2]، وكما هو معروف أن الواقعية الانتقادية (تكاثفت في مرحلة دعيت الطبيعية)[3]، (والطبيعية شكل حاد من أشكال الواقعية يلتصق بالمادي والملموس التصاقاً مبالغاً فيه)[4]. يتجاهل القول السابق الدلالات التي يحملها وصف الأشياء الظاهرة، ويتجاهل ارتباطها بأعماق الشخصية، ولعل الناقد الفرنسي غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» أوضح ماهية العلاقة بين الأشياء ومشاعر الإنسان وفق المنهج الظاهري[5]، وهنا لا نستطيع تجاهل القول: (إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بالأشخاص)[6]. ونتفق مع فلسفة ماركس التي ترى العمل الواقعي (كنشاط إنساني محسوس)[7] لا التقاطاً صوري للواقع.

---

١ - فضل صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٦، ص ١٢.

٢ - نظرية الرواية، مرجع مذكور، ص ٣١٧

٣ - ويمزات ويليام: النقد الأدبي، ج ٣، ت: حسام الخطيب، محي الدين صبحي، ١٩٧٥، ص ٦٥٠.

٤ - الخطيب حسام: الأدب الأوروبي، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٨٣.

٥ - انظر مفهوم المنهج الظاهري في مقدمة: جماليان المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤.

٦ - بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، بيروت — باريس: منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٦، ص ٥٥.

٧ - ريديكر هورست: الانعكاس والفعل، ت: فؤاد مرعي، بيروت: دار الفارابي، كانون الأول، ١٩٧٧، ص ٥.

بناء على ما سبق نحصر المعايير الرابطة بين فن السينما وفن القصة:

- تعدد جوانب التصوير وتوخي الدقة في الوصف.

- انتقاء العناصر المهمة من الواقع وتوظيفها فنياً.

- التطور الفني للأحداث.

- المفهوم التركيبي للواقع ودفع في القصة والسينما إلى تصوير الواقع من منظور تركيبي؛ إذ كشف المفهوم التركيبي للواقع عن تناقضات الحياة الاجتماعية وصراعها وتعدد أوجه الممارسة الإنسانية، وساهم في التنوع التأليفي للأجناس والأنواع الأدبية وللفنون الأخرى، وساعد على تراسلها وتبادل التأثيرات الفنية فيما بينها:

- الشعبية.

- آنية الحركة.

٢ - ٢ - الفن التشكيلي:

حاولت القصة الوصول إلى كفاءة تصويرية أعلى فاتصلت بالفن التشكيلي؛ فاستعمل بعض الأدباء مصطلحات الرسم في التنظير مثل الروائي الأمريكي (هنري جيمس الذي استعمل «مبدأ التأليف» و«الصورة»، وهما مصطلحان أساسيان في مناقشة الرواية، كما، أن «تقصير الخطوط» مشتق مباشرة من معجم الرسم. ويرى جيمس أن «أعمق سمات الرواية وأعمها، من تجربة يائسة لأخرى، كونها جهداً يبذل في كل مكان من أجل التمثيل، وأضاف بأن ذلك بداية الرواية ونهايتها». وقال في مناسبة أخرى «يجب على الرواية أن تعود إلى فن الفرشاة بدلاً من فن الرسم بالقلم»)[١].

---

١ - نظرية الرواية مرجع مذكور، ص ٢٦٦

إن جيمس على حق في قوله الأخير «يجب أن تعود الرواية إلى فن الفرشاة»، ونرى أنه بعد ظهور فن السينما من الممكن أن يتراسل فن السينما مع فن القصة؛ فقد تأثر فن السينما بالفن التشكيلي، ثم ما لبث أن أثر على الرسامين أنفسهم، (فكانت السينما عاملاً من العوامل التي حددت المجرى الذي اتخذه الرسم في أيامنا، فبما أن فن الفرشاة بصري فقد اضطر إلى التصارع مع الرؤية الموضوعية المباشرة للكاميرا، ووجد الحل في تحذير الرسام بأنه لن يكن أبداً كاميرا)[1]. بناء على ما سبق نستنتج أن الطريق الوسط المؤدية إلى اتصال فن السينما بفن القصة هو الفن التشكيلي.

٢ - ٣ - الوصف:

إن الوصف مجال واسع وخصب لظهور أسلوب الكاميرا في الأدب، وسوف نتوسع في دراسته في الفصل الثاني.

٢ - ٤ - الدراما:

٢ – ٤ – ١ – الميزات الدرامية في القصة:

١ – التقاطع بين وصف الحركة والمنظور والشخصية والحوار:

وهو أسلوب استخدمه بعض الكتاب متخلصين من الحشو الزائد منشدين نحو التشويق والإيقاع السريع مقتربين من عمل الكاميرا؛ (إذ يجب أن يكون ظاهر عملية تصوير الشخصيات خال من الجهد.. بمعنى آخر يجب أن تكون العملية متداخلة تماماً في الحركة والمنظر والحوار)[2].

---

١ – نظرية الرواية، مرجع مذكور، ص ٢٦٦.

٢ – رضا حسن: الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٧٨.

٢ - **توزيع وصف الشخصية**: تقترب القصة من الدراما، حين يصبح وصف الشخصية موزعاً في سرد الأحداث؛ لأن وصف الشخصية لا يقود إلى النتيجة (ما لم يصحب حدثاً خاصاً يدلل على صحته)[١]، كما أن (الشخصية الدرامية يجب أن تتصرف وفقاً لدوافع)[٢] يقوم بناءً عليها القانون الأول في البناء الدرامي، وهو قانون الصراع[٣].

٣- **التنويع والاختلاف الدرامي**: تتميز القصة الدرامية بتطورها في اتجاهات متعددة، فلا بد من (التنويع في تلاحق الأحداث والإيقاع)[٤]. وأطلق بعضهم على القصة التي لا تعتمد الانقلاب في تطورها (بالقصة الحواديثيَّة.. التي تعتمد على الحوادث لا على الحدث الدرامي)[٥].

٤ - **البعد المادي**: إن ما يقرب القصة من الدراما هو قدرة الكاتب على دفع القارئ أن يتخيل الأشكال والمكان والأشياء أكثر من أن ينشغل بالمضمون الفكري للقصة.

٥ - **التواصل**: (إن من خصائص الدراما، دون ألوان الأدب الأخرى، أنها تستدعي منا انتباهاً تاماً مستديماً)[٦].

١- المرجع السابق، ص ٤١١.

٢ - المرجع السابق، ص ٤٣٥.

٣ - انظر تفصيل ذلك في: المرجع السابق، ص ٤٨٥.

٤ - إيسيلين مارتن: البنية التشريحية للدراما، ت: منذر محمد، مطبعة عكرمة، ط١، ١٩٩٤، ص٥٠.

٥ - رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٥، ص ٢٨.

٦ - داوس . س . و: الدراما والدرامية، ت: جعفر الخليلي، باريس - بيروت: دار عويدات، ط٢، ١٩٩٣، ص ٢٧.

٦- **الإيهام الدرامي:** إن الإيهام بحدث أو (مستقبل مرئي لابد منه في كل مسرحية؛ إذ يبدو المستقبل وكأنه جنين كائن فعلاً في الحاضر)[١].

٧- **الاستعارة:** (ترتبط الدراما في النقد الحديث ارتباطاً وثيقاً بحشد من المصطلحات الأخرى: الموقف، الاستجابة، التوتر، الواقعي، العرض، بالإضافة إلى توكيد السخرية تاريخياً، والقول بأهمية الاستعارة)[٢].

٨ - **المناجاة الداخلية:** اعتمد عليها الفن الحديث كثيراً؛ إذ (يضعنا الكاتب الروائي داخل عقل شخصيته، ويتتبع خطى أفكاره حين حدوثها. ولكن عبارة «المناجاة» نفسها والتي انبثقت عن الدراما تؤكد على حقيقة أن المناجاة الداخلية هي في الحقيقة نمط درامي بقدر ما هي نمط روائي، المناجاة الداخلية هي دراما بالأساس)[٣].

٩ - **المعايشة:** إن معايشة القارئ أو المشاهد ما يقرأ أو ما يرى يستدعيه في الدرجة الأولى إلى المشاركة في العمل الفني، فيزيد إحساسه بقوة الدراما على إقناعه وإمتاعه. إن قدرة القصة أو الفيلم على إعادة خلق مواقف وعلاقات إنسانية نابضة جعلها أكثر الأنماط درامية، لأن (واقعية الدراما تكمن في حدوثها في زمن حاضر أبداً، ليس هناك وحينئذ، بل هنا والآن)[٤].

١٠ - **الحوار التنغيمي:** اعتاد الكتاب أن يلحقوا أحاديث الشخصيات في القصة بإشارات الاستفهام أو السؤال، تحدد تلك الإشارات معنى الحوار، وتطلقه في مستوى واحد، مما دفع البعض إلى النظر إلى فن القصة القصيرة والقصيدة الملحمية والرواية على

---

١ - المرجع السابق، ص ٣١١.

٢ - المرجع السابق، ص ١٢٣.

٣ - البنية التشريحية للدراما، مرجع مذكور، ص ١٨.

٤- المرجع السابق، ص ١٧.

أنها أدب استطرادي؛ (فهذا الأدب يعمل على صعيد واحد وفي وقت واحد، وتكون عملية السرد القصصي بالنسبة للأشكال الثلاثة هذه عملية طولانية)[1]. ولكن بعض الكتاب تركوا أحاديث شخصيات القصة محررة من علامات الترقيم، وأحياناً تغافلوا عن التعليق، وأعطوا القارئ حرية التجريب بالعبارة المكتوبة، (فالصيغة الدرامية تترك للمشاهد حرية تقرير مغزى النص الخفي وراء النص الظاهر، إنها تضعه في نفس حالة الشخصية التي وُجِّه هذا الكلام إليها)[2].

إذاً، تتحقق الدراما في مناخ ديمقراطي بين الكاتب والقارئ، يقوم على مبدأ المشاركة الذهنية، وهي من أهم السمات الدرامية، (فكل قارئ أو مشاهد لأي عمل قصصي أو مسرحي أو سينمائي لابد أن يتساءل خلال فترة القراءة أو العرض «لماذا تفعل الشخصية ذلك؟ ما هي دوافعها؟ ماذا تهدف إليه من وراء ما تفعله»)[3].

١١ – الحوارية: رأينا سابقاً كيف اعتبر البعض الفنونَ السردية فنوناً استطرادية، إلا أن هذا الرأي قد تبدل مع تبدل الأساليب السردية القصصية وتأثرها بالفنون الدرامية؛ إذ أوضحت تحليلات باختين المتميزة أنها (تبنى في تفاعل حواري مستمر مع اللغات المحيطة بها)[4]، وتتمتع بالتعدد، بحيث يكتسب الحوار، درجة من العضوية. يقول باختين : (إن لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد، وصفّها في خط واحد، إنها نظام مستويات متقاطعة. في «أونيغين» تكاد لا توجد

---

١ – المرجع السابق، ص ١٦

٢ – المرجع السابق، ص ١٧

٣ – الدراما بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٣٥

٤ – باختين ميخائيل : الكلمة في الرواية ، ت : يوسف حلاق ، دمشق : منشورات وزارة الثقافـــة، ١٩٨٨ ص ١٩٩.

كلمة بوشكينية واحدة بالمعنى المطلق كما نجدها في شعره الغنائي أو قصائده مثلاً. ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد)[1]. (فكل رواية هي بقدر أو بآخر نظام صور «لغات» وأساليب وأنماط وعي مشخص وغير منفصلة عن اللغة أشيعت فيه الحوارية. واللغـــة في الروايـــة لا تصور وحسب، بل هي نفسها موضوع تصوير)[2].

(إن تاريخ الكلمة الروائية شائق جداً ولا يخلو من درامية)[3]. (والرواية على وجهة التخصيص، تخترق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية فيصبح التوجه الحواري المتبادل هنا وكأنه حدث الكلمة ذاتها يشيع من الداخل الحياة والدرامية في كل لحظة من هذه الكلمة)[4].

١٢ – زاوية الرؤية[5]: نجد مفهوم زاوية الرؤية أكثر وضوحاً في القصص القصيرة من الرواية؛ إذ يغلب على موضوع القصة القصيرة الأخذ بالموقف، وربما كان هذا سبباً في اعتبار القصة القصيرة أقل صعوبة في استلهامها في الفيلم من الرواية. إن اهتمام الكاتب بالمنظور يقرب الأسلوب القصصي من الأسلوب السينمائي الذي (يفرض فيه المنظور سيادته على سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة)[6].

---

١ – المرجع السابق ، ص ٢٤١.

٢ – المرجع السابق ، ص ٢٤٢.

٣ – المرجع السابق ، ٢٤٣.

٤ – المرجع السابق ، ص ٤٠.

٥ – انظر مفهوم زاوية الرؤية في: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط ١، آب، ١٩٩١، ص ٤٦.

٦ – أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ٢٤.

تقترب القصة من الدراما السينمائية حين تُسرد الأحداث بشكل مباشر دون أن نقرأ تعليقاً، وتكون البؤرة من حيث ارتباطها بالحكاية المروية داخلية. وكلما كانت البؤرة بانورامية من حيث علاقتها بمنظومتي المكان والزمان اقتربت من الدراما السينمائية، وكلما كانت البؤرة موضوعية وخارجية من حيث ارتباطها بالبعد السيكولوجي والجانب الأيديولوجي اقتربت من مفهوم الدراما السينمائية أكثر مما لو كانت بؤرة ذاتية داخلية.

في سنة ١٩٥٥، قدم الناقد «نورمان فريدمان» نمذجة من ثمان حالات موزعة على أربع مجموعات، وتشير المجموعة الرابعة إلى (طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم)[١].

وحصر «ج. بويون» مختلف أشكال تمظهر الرؤيات في ثلاثة: (الرؤية من الخلف، الرؤية المرافقة، الرؤية من الخارج، وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية، «السارد الشخصية»، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات)[٢]. ويقترب تصنيف «بويون» الرؤية من الخارج «من التصنيف الرابع لفريدمان؛ إذ يتم السرد من وجهة نظر موضوعية».

ويبدو الكاتب موضوعياً حين يستخدم الرؤية من الخارج في السرد، فيظهر وكأن الشخصيات تقوم بالجانب الأكبر من تنظيم حركة السرد، فهي شخصيات درامية تقارب بأدوارها الشخصيات السينمائية. إلا أن هذه الرؤية لا تحقق التصعيد

---

١ - بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: عالم المعرفة، م ٢١، ع ٤، ابريل ١٩٩٣، ص ٤١.

٢ — بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص ٤١.

الدرامي الذي تحققه الرؤية المجسمة التي أضافها الناقد السيميائي تودورف على الحالات الثلاث السابقة؛ إذ (نتابع في الرؤية المجسمة الحدث مروياً من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة عنه)[1]. من خلال هذه الرؤية نقترب من مفهوم الدراما السينمائية التي تتميز بتعدد الشخصيات، وتوزع الحوار القصير عليها، صحيح أن الحوار ليس أساساً في السينما إلا أنه يمثل حدثاً، (فالحديث، الذي يتكون منه الحوار، هو نوع من الفعل، وعندما يتكلم الإنسان فإنه يؤدي فعلاً)[2]، وتتميز الدراما السينمائية أيضاً بمعرفة الشخصيات وصفاتها تدريجياً، معرفة مرتبطة بالحدث الذي تؤديه. إذاً تتيح الرؤية المجسمة للقارئ أن يتابع الحدث مروياً من قبل شخصيات عديدة، وفي نفس الوقت، تمكنه من تكوين صفات الشخصيات واستخلاصها من طبيعة الأحداث الجارية.

٣ - دراسة المشاهد السينمائية

٣ - ١ - مقدمة نظرية للمنهج السيميائي:

توجب دراسة التغيرات التي تطرأ على القصة الأدبية في استلهامها السينمائي دراسة الفيلم في مستويين: العنوان ونص الفيلم «مشاهد الفيلم» وفق المنهج السيميائي. كما يستدعي البحث ضرورة التنبه إلى التأثير المتبادل بين سيميائية الفيلم وسيميائية الأدب.

أشكل على الباحثين في النظرية السردانية للسينما رصد أعمال منظريها دون تتبع امتداد جذور أعمالهم في أعمال منظري المناهج الأدبية، نذكر مثلاً عبد الرزاق زاهير ويوري لوتمان.

---

١ - بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص ٤٢

٢ - الدراما بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٦٣٣

. يرى عبد الرزاق زاهير أنه من أجل تأسيس نظرية عامة للحكاية الفيلمية تصف نحوَ ومنطق البنية الحكائية العميقة كان لابد من إيجاد منهج دقيق (ينطلق من الكل ليفككه إلى مكوناته الصغرى وليَحُل عناصر كل مكون فيها، ثم يرصد العلاقات المُبنينة للعناصر، وليعيد من جديد تركيب المكونات، ثم يبحث في تعالقاتها ليركب الكل من جديد)[1]. وكانت اللبنة الأساسية لمنهجه مقاربة السينما باعتبارها شكلاً سردياً مع مراعاة التحديدات التالية:

(١- نظرياً: كل ما يعرض في السينما سردي بالضرورة.

٢- منهجياً: قبول منح صفة السردية للأفلام التي تحكي قصة.

٣- ضرورة التركيز على خصوصية السرد السينمائي الناتجة عن التقاطع بين السينمائي بالمعنى الصارم وبين الحكائي)[2].

وقدم فصلاً نظرياً كبداية صحيحة لأي نظرية يستعرض فيه نماذج تحليل الحكاية الفيلمية، مثل نموذج فانوي فرانسيس، الذي انطلق في عمله من (وضع تحديد للحكاية استناداً على فرضيات فلاديمير بروب وكلود بريمون)[3]، ونموذج كريستيان ميتز، الذي يضعنا بدوره (أمام المقاربة البنيوية للحكاية «بروب، ليفي ستروس، كريماس، بارت، بريمون، تودورف»)[4]، ونموذج أندريه كودرو (الذي ينطلق من قضية نظام الحكاية، ليقف عند إجماع السرديانيين على الاشتغال على مفاهيم كالحكاية، السارد، التبئير «من يرى؟ من

---

١ - زاهير عبد الرزاق: السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٥.

٣ - المرجع السابق، ص ٢٧.

٤ - المرجع السابق، ص ٣٥.

يتكلم؟»)[1]، ونموذج فرانسو جوست وأندريه، وينطلق نموذجهما (من زاوية نظر المتفرج إلى الذوات السردية، أو من الذات السردية، والعودة إلى المتفرج بواسطة الساردين)[2].

بناء على ما سبق نستنتج أن المفاهيم الأولية لمنظري النظرية السردية قد انطلقت من أعمال منظري المنهج الإنشائي: «تودورف، جيرار جينيت، رولان بارت»، ومنظري المنهج السيميائي: «غريماس وبارت».

أما بالنسبة ليوري لوتمان، فقد اعتمد على مقولة عالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسور: (إن اللسان يتألف من تفارقات وتوافقات)[3]؛ فمن وجهة نظره (تقوم آلية التفارقات والتوافقات بتحديد البنية الداخلية للغة السينمائية)[4]، (وتعمل اللغة السينمائية وفق اتجاهين، الأول، وهو الذي يقوم على أسلوب تكرار العناصر، ويستند على تجربة المتفرج الحياتية أو الجمالية، يخلق نظاماً من التوقعات، أما الآخر، وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض جوانبه «لكن دون أن يهدمه»؛ فيهتم بإبراز مفاصل دلالية داخل النص، وهكذا يشكل الانزياح «عدم التزامن» أو التشويه في التتابع المألوف، والوقائع المألوفة، ومظهر الأشياء المعتاد أساساً للدلالات السينمائية)[5].

ويرى يوري لوتمان أن اللقطة العامة هي من العناصر غير البارزة؛ أي (ذات البنية الحيادية المتوقعة وغير دالة)[6]، وأن اللقطات القريبة والكبيرة عناصر بارزة؛ أي العناصر

---

١ - المرجع السابق، ص ٤١

٢ - المرجع السابق، ص ٤٩

٣ - مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٤٧

٤ - المرجع السابق، ص ٤٧

٥ - المرجع السابق، ص ٤٩

٦ - المرجع السابق، ص ٤٩

التي لها (شكلها الدال والخارق للبنية السابقة)[1]. ونقصد باللقطة (متوالية الفوطوغرامات الموجودة ما بين انفتاح عين الكاميرا وانغلاقها)[2]. وهنا نتساءل ما مدى صحة رؤية يوري.لوتمان للعناصر البارزة وغير البارزة؟

إن اللقطة العامة يمكن أن تكون عنصراً بارزاً في سياق لا تكون فيه اللقطة الكبيرة عنصراً بارزاً، إن قدرة اللغة السينمائية على الدل لا تستند إلى افتراض مفرغ من أهمية السياق. إذاً، تغفل سيميائية يوري لوتمان أهمية السياق ودورَ توليف: الصورة– الصوت في تغيير الدلالة، وتتجاهل قدرة اللقطة الواحدة على إنجاز أكثر من وظيفة.

بناء على ما تقدم نضع الأساس في الدراسة السيميائية للأفلام:

تقوم التفارقات والتوافقات التي تنتجها العلاقات الشائكة بين مستويات السرد الفيلمية: (الصورية والصوتية والموسيقية)[3] على تحديد البنية الداخلية للغة السينمائية؛ ولهذا لا يمكن للباحث أن يتابع مستوى سردياً دون النظر إلى علاقاته مع المستويين الآخرين، لأن السياق الفيلمي هو المؤشر الحقيقي لتحرك آلية المفارقات في الفيلم. وهذا الاهتمام باللغة الفيلمية؛ أي (الدال الفيلمي المكون للوسيط، وهو ثنائي القناة؛ إذ يدرك بواسطة السمع والبصر)[4]، والاهتمام بالبنية السطحية؛ أي (التشكل الظاهري للنص الفيلمي الناتج عن تعالق اللغتين السمعية والبصرية)[5]، هذا الاهتمام لا يثنينا عن دراسة

---

١ – المرجع السابق، ص ٤٩

٢ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٤

٣ – مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٩٦

٤ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٦٣

٥ – المرجع السابق، ص ٧٤

التمفصلات الكبرى؛ إذ (يفترض التعامل مع مكونات الحكاية الفيلمية)[1]، ولهذا نركز على تفكيك: البنية الحكائية والأحداث والشخصيات والزمان والفضاء.

وفق النمط الرابع من أنماط التعدية النصية للناقد السيميائي الفرنسي جيرار جينيت، وهو الاتساعية النصية؛ أي (كل علاقة توحد نصاً ب أسميه النص المتسع بنص سابق أ «أسميه، طبعاً، النص المنحسر»، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح)[2]، نرى أن السيناريو يقف وسطاً بين الرواية والفيلم، فهو نص لاحق باعتبار علاقته مع الرواية، ونص سابق باعتبار علاقته مع الفيلم، أما الفيلم فهو نص لاحق لنص السيناريو.

بناء على ما سبق، نرى أنه لا بد من دراسة أنماط التحويل، التي تخضع لها القصة لتصبح فيلماً، فإما أن (يكون التحويل مباشراً: أن نقول الشيء نفسه بطريقة مختلفة، وإما أن يكون محاكاة: أن نقول شيئاً مختلفاً بطريقة متشابهة)[3].

---

١ - المرجع السابق، ص ٨٠

٢ - جينيت جيرار: طروس، الأدب على الأدب، مقالة من كتاب دراسات في النص والتناصية، ت: محمد البقاعي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٨، ص ١٣٠

٣ - جينيت جيرار: طروس، الأدب على الأدب، مقالة من كتاب: آفاق التناصية — المفهوم والمنظور، ت: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٤٢

نماذج من أفلام القطاع العام

١- الفهد
٢- المخدوعون
٣- السكين
٤- العبد
٥- اليازرلي
٦- الليل
٧- آه يا بحر

١- (الفهد)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: نبيل المالح، قصة حيدر حيدر، مونتاج مروان عكاوي، تصوير: حسن عز الدين، موسيقا: سهيل عرفة، مدة الفيلم: ١١٠ دقيقة، ملون، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢. الممثلون: أديب قدورة، إغراء، خالد تاجا، أحمد عداس، أسعد فضة)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية:

تُفتتح قصة الفيلم باختلال التوازن المتمثل بمسير الفهد نحو المشنقة، ثم يسترجع السارد الرائي الأحداث التي سبقت اختلال التوازن من بدايتها؛ فنتعرف على

---

١ - إنتاج المؤسسة العامة للسينما: الأفلام الروائية الطويلة - (١٩٦٧ - ١٩٩٥)، دمشق: وزارة الثقافة، ص ٩.

الاضطراب في القصة المتمثل بالفقر، وعدم قدرة الفهد على تسديد ديونه، ويبدأ اختلال التوازن بالتشكل تدريجياً بدءاً من اعتداء الفهد على رسول الآغا بالضرب، ثم فراره في البرية مع عدد من الفلاحين المتمردين، ثم تخلي الفلاحين عنه وعودهم إلى أهاليهم، ثم إصابته بضربة سكين في كتفه وجهها له ضرغام أثناء شجارهما، ثم وشاية خاله به والقبض عليه، والحكم عليه بالإعدام.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: تتميز الحكاية في الفيلم بأنها حكاية مركبة، (وهي الحكاية القابلة للتفريع إلى حكايات أصغر)[١]؛ إذ تنبني الحكايات الصغيرة مع الحكاية الأم وفق علاقات سببية، وتمثل شخصية الفهد العنصر الرابط بين الحكايات ضمن بنية الحكاية المركبة.

ترتبط شخصية الفهد مع الشخصيات الثانية بعلاقات متنوعة:

- العلاقة المباشرة المتعددة: مثل علاقته بزوجته شفيقة، ابنه علي، خاله، ابن خاله، زوجة خالة، الآغا، الفلاحين، رسول الآغا.
- علاقة غير مباشرة: مثل علاقته بالدرك، وبالمرأة العجوز والشيخ العجور.
- علاقة أحادية: مثل علاقته بالعجوز والشيخ العجوز.

نلاحظ أن علاقات الفهد لم تتغير كثيراً مع تغير الفضاء؛ لأن الشخصيات التي كانت معه قبل أن يخرج هارباً إلى البرية التحقت به إلى مكانه الجديد في البرية، لهذا لم تتجدد علاقاته باستثناء علاقتين عابرتين، مثل علاقته بالعجوز التي أطعمته، والعجوز الذي آواه عنده ليلة وأطعمه؛ وهذا يعني أن الفضاء قد انبنى وفق العلاقات السابقة

---

١ - السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٨١

للشخصية، ولم يفرض تجدده علاقات جديدة تربط الشخصية بشخصيات الفضاء الجديد.

تحكم العلاقات بين الشخصيات قوانين أهمها:

- الاتصال والانفصال: يمر الفهد من حالة الاتصال بأهله والفلاحين إلى حالة الانفصال بسبب فراره من الدرك، ثم يمر من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال حين يلتف بعض الفلاحين حوله، ثم يمر من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال حين يتخلى الفلاحون عنه، ويُلقى القبض عليه.

- الفاعلية والمفعولية: يمر الفهد من علاقة الفاعلية «ضرب رسول الآغا» إلى المفعولية «انتقام الآغا منه»، ثم ينتقل من المفعولية إلى الفاعلية «الانتقام من الدرك وقتلهم»، ثم إلى المفعولية «إلقاء القبض عليه».

- الظاهر والباطن: يُظهر خال الفهد محبته للفهد، وفي الوقت نفسه يسلمه للدرك.

نلاحظ أن أفعال شخصيات الفيلم قد حكمت بقانون التوازي؛ إذ يمر الفهد وزوجته والفلاحون المتمردون من حالة الاستقرار إلى حالة الفرار ومحاربة الدرك.

٢-٣- بنية الفضاءات: يُقصد بالفضاء الحيز المكاني في الفيلم، وهو الفضاء الجغرافي الذي تحدثت عنه جوليا كريستيفا وقرنته مع دلالته الحضارية[١]؛ فالفضاء هنا هو المعادل لمفهوم المكان في الرواية، وهو المصطلح المعتمد في بحث الأفلام المعادل للمكان في بحث القصة.

يُنبئ عنوان الفيلم بالفضاء البؤري، وهو فضاء الخارج الذي يأوي إليه الفهد المطرود: (سطح البيت، الساحة، الكهف، البراري، الطريق).

---

١ - انظر في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص ٥٤

تحقق الفضاء بصرياً في الفيلم في صورتين:

فضاء مرتبط بالشخصيات وأفعالها، وهذا مؤشر على طبيعة الفيلم الدرامية التي تزرع الحدث في لقطات وصف الفضاء. وفضاء مستقل عن الشخصيات، كما في اللقطات العامة التي تعرض البراري، ولكنها توحي أيضاً باختباء الفهد فيها، وهي قليلة جداً مثل اللقطات التي تعرض فك أسر شفيقة؛ إذ تبحث الكاميرا عن الفهد فلا تجده؛ فتعرض لنا الفضاء الخارجي حول البيت خالياً من الشخصيات، وهنا فقط يبدو السارد أقل معرفة من الشخصيات، وحين يدخل العسكري الذي خرج يفتش عن الفهد يتفاجأ بوقوع رفاقه في أسر الفهد، ومن ورائه السارد والمشاهد خلف الكاميرا، هذا يعني أن اللقطات قد وظفت نحوياً في خدمة الدراما المرتكزة على إدهاش المشاهد ومفاجأته.

انبنى الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي وفق علاقات متعددة منها علاقات فضائية سطحية، التي من خلالها ينشأ تركيب بسيط للبنية الفضائية [1]؛ فربطت حركة الفهد بينهما، وكذلك ربط الفضاء – العتبة بينهما، ونقصد بالفضاء العتبة الأمكنة الرابطة بين الداخل والخارج [2] مثل الباب، وساهمت أيضاً العلاقات الصوتية في الربط بين الفضاء الداخلي والخارجي؛ إذ تربط الأغنية والموسيقى والحوار والبكاء بين الفضاءين، مثل بكاء أم وحيد التي ولولت على قتل زوجها، فنسمع صوت بكائها خارج البيت وهي في داخله. أما العلاقات الدلالية فقد تمثلت بالموضوعة، والموضوعة (هي المصطلح الذي نطلقه على «أشكال الوحدة التي يمكننا

---

١ – انظر في: السرد الفيلمي قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٩٠

٢ – انظر في: المرجع السابق، ص ٨٩

أن نتبينها في النص» أو «الطرق التي نتبعها في جعل الشفرات المتعددة والمختلفة تنضم لبعضها البعض في وحدة متماسكة»)[1]؛ إذ يمكن أن نلاحظ أن فضاء الخارج تحكمه موضوعة الهروب إلى مكان آمن من الدرك، بينما تحكم الفضاء الداخلي موضوعة العودة والحنين إلى البيت.

٣-٣- البنية الزمنية: تتمثل لحظة إنجاز الخطاب بمسير الفهد نحو المشنقة؛ أي أن الفيلم يبدأ القصة من نهايتها، ثم يبدأ السارد الرائي عرض الذكريات التي يتذكرها الفهد، وتستمر آلية الاسترجاع حتى المشهد الأخير من الفيلم، بعد أن استكمل عرض الأحداث التي سبقت لحظة إنجاز الخطاب من البداية إلى النهاية، ولهذا كانت رتبة الفيلم استرجاعية بصرياً وسمعياً.

سيطرت المشاهد الجوارية في الفيلم، والمقطع – المشهد؛ إذ (يشكل المقطع وحدة زمانية ومكانية دون توقف أو انقطاع)[2]، أما المقطع المرحلي، وهو (نتيجة للعلاقات الخطية المتقطعة بين لقطات المقطع)[3]، فقد عرض الحكايات التي يحكيها الفلاحون لأهاليهم عن الفهد، فبدا زمن القصة مضاعفاً ومكثفاً. ويظل الطابع العام للإيقاع بطيئاً رغم تضمنه الحذف الزمني؛ فهو يتتبع الأحداث تدريجياً من البداية إلى النهاية، متتبعاً أدق تفاصيلها.

بناء على ما سبق نستنتج أن رتبة الفيلم استرجاعية، وهو ذو طبيعة مشهدية لسيادة الحوار بين الشخصيات فيه، وذو إيقاع بطيء.

---

١ – دومة خيري: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ – ١٩٩٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨، ص ١٣٤

٢ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٧

٣ – المرجع السابق، ص ٧٧

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: يرتبط العنوان «الفهد» بنص الفيلم باللغة السمعية، حين يشتم ضرغام أبا علي ويقول عنه «وحش»، ويرتبط العنوان أيضاً باللغة البصرية حين يظهر أبو علي في لقطات تعبيرية، (يكون الغرض منها الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما)[١] توحي بالبطل القادر على محاربة مجموعة من الدرك وحده، وكأنه فهداً.

ظلت الكاميرا ثابتة في أغلب مشاهد الفيلم، باستثناء بعض اللقطات، مثل اللقطة القريبة جداً، وهي اللقطة التي تظهر رأس وكتف الشخصية فقط[٢]، تعرض هذه اللقطة أبا علي؛ إذ تتراجع الكاميرا نحو الخلف لتمسح الأفق من وراء الشخصية وفق حركة تدوير محوري، إذ تبقى الكاميرا في المكان نفسه مع إدارتها حول محورها [٣]، جمع السارد هنا الحركة السائرة إلى الخلف مع حركة التدوير المحوري. واللقطة التي تصاحب فيها الكاميرا الشخصية وتسير خلفها في وضع مقفول، ويكون الوضع مقفولاً (إذا كان الممثل يوجه ظهره لآلة التصوير)٤، واللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا بين الشخصيات المتحاورة. وكانت الكاميرا تستبدل حركتها الكلية بحركة التدوير المحوري، لتوهمنا بحركة الكاميرا.

وكانت الكاميرا تشغل موقعاً أفقياً في أغلب اللقطات، باستثناء بعض اللقطات، فظهرت فيها زاوية التصوير نحو الأسفل تسع مرات، وزاوية تصوير

١- مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٢١١

٢- انظر في: قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، ت: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٢٧

٣ - انظر في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٣٠٠

٤ - قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٥٣٤

نحو الأعلى سبع مرات، ومرتين فقط تناوبت زاويتا التصوير، مثلاً تعرض لقطة شفيقة وهي تبحث عن زوجها في الجبال، فتعرض الكاميرا المنظور من زاوية نظر نحو الأعلى، وحين تلقى زوجها تعرض الكاميرا المنظور من زاوية تصوير نحو الأسفل.

أما عن التأطير والإطار، ونقصد بالإطار العنصر (الذي يسمح لصانع الفيلم باختيار الموضوع وعزله وتحديده، والاقتصار على إظهار ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والانفعالية)[1]، فقد توازى التأطير الكلي مع التأطير الجزئي، ونقصد بالتأطير الكلي التأطير الذي يحصر الموضوع المرئي المعروض في لقطة مجموع أو الذي يحصر الشخصية ككل حين يبرز حركاتها في موقع واحد يسمح للمتحاورين أن يتحاورا داخل حقل ثابت دون أن تغير الكاميرا مكانها [2]، ونقصد بالتأطير الجزئي التأطير الذي يركز على جزء من الحقل، أو على جزء من الشخصية[3]، وبدا التأطير الجزئي دافعاً للتأطير الكلي، مثل اللقطة المكبرة، وهي اللقطة التي (يوظفها الفيلم لغايات تبئيرية خاصة في تفصيل أجزاء الشخصية الرئيسة «الأذان، الأصابع، القدم، الوجه»)[4]، وتعرض اللقطة المكبرة رأس الفهد، وهو في طريقه إلى المشنقة، وتمثل التأطير الجزئي، وحين يبدأ الفهد بتذكر الأحداث السابقة تندفع لقطات المجموع التي تمثل التأطير الكلي، وكلما ظهرت اللقطة المكبرة استدعت على الفور لقطات تعرض أحداثاً مسترجعة، وتأتي هذه اللقطات في أغلبها لقطات مجموع؛ أي

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٩٦

٢ - انظر في: السرد الفيلمي - قراءة سيميائية، رجع مذكور، ص ٦٥

٣ - انظر في المرجع السابق، ص ٦٥

٤ - المرجع السابق، ص ٧٤

اللقطات (التي يتم فيها ضبط المجال الذي يتحرك فيه الحوار أو تتم فيه الحركة عادة، إذ تأخذ الكاميرا موقعاً يجمع المتحاورين)[1] أو لقطات عامة، وهي اللقطات التي ترتبط بالشارع[2].

وانبنت اللقطة المكبرةً التي تعرض رأس الفهد في طريقه إلى المشنقة مع اللقطات الأخرى نحوياً؛ إذ قامت بوظيفتين، وظيفة التوليف، حيث تسهل الانتقال من مشهد إلى آخر، وتربط بينهما، ووظيفة استرجاعية تفتح السرد في الزمن الماضي، وتتناقض هذه اللقطة مع اللغة السمعية «أغنية الاستقلال»، وتفتح أفق التساؤلات عن طبيعة المرحلة التي عاشتها الشخصية، وعن حقيقة الاستقلال، وهذا ما يدعى بالتداعيات اللانصية[3]، وتقوم هذه اللقطة بوظيفة إخبارية؛ إذ تخبرنا بأن آمال الشعب لم تتحقق حتى بعد فترة الاستقلال، وأن استغلال الفلاحين مستمر على يد الأغوات، فحققت اللغة البصرية السمعية مفارقة ساخرة.

ترتبط حركة الكاميرا بالسارد خارج حكاية الفيلم في اللحظة السردية، ويتم في بعض الأحيان تناوبٌ استبداليٌ؛ إذ تحل عين الشخصية محل عين السارد، فنحن ننظر مع الفهد إلى خاله من زاوية نظر داخلية أولية، وهي (الزاوية التي تحيل على شخصية توجد خارج الحقل أثناء عملية التناظر الحقلي)[4]، وننظر إلى الفهد مع خاله من زاوية نظر داخلية أولية، وننظر مع الفهد وزوجته من أعلى الجبل نحو الأسفل إلى الدرك من زاوية نظر داخلية أولية.

---

١ - المرجع السابق، ص ٧٤

٢ - انظر في: المرجع السابق، ص ٧٥

٣ - انظر في: مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٩٦

٤ - السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٦٧

نخلص مما سبق إلى أننا ننظر بحياد من زاوية نظر خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال متناوب بين الضيق والاتساع.

٢-٤- اللغة السمعية: كان الحوار العنصر الصوتي السائد في مشاهد الفيلم، وقد تلون بلون درامي، وتميز بطوله، إلا أن هذا الحوار لم يخلُ من نغمة حزينة رومانسية غنائية، ولم يكن محصوراً بين شخصيتين، وميز الحوار في الفيلم وجهات نظر متباينة، لأننا نسمع إلى حوار جميع الأطراف المتصارعة، حوار الآغا ورجال الأمن وحوار الدرك مع بعضهم وحوار الفلاحين وحوار الفراريين وحوار الفهد مع زوجه، وبرز في الحوار وظائف كثيرة منها:

- توليد الأحداث: مثل الحوار بين الفهد ورسول الآغا، يمثل هذا الحوار حدثاً درامياً، وجه تطور الأحداث نحو الأزمة.
- تاريخية : يعطي حوار الفلاحين فكرة عن الاحتلال الفرنسي ثم عن استغلال الآغوات للفلاحين.
- سردية : يخبر الفهد عن حدث طحن كيس الشعير، ولكننا لا نراه يعيش الحدث.

الموسيقى: تمثل النوع الخارجي للموسيقى بالموسيقى التصويرية المصاحبة[١]، وقد غطت هذه الموسيقى المشاهد التي تعرض وقوع الشخصية المحورية إما في أزمة أو في فرح؛ إذ تصاحب الموسيقى مجيء رسول الآغا إلى الفهد يطالبه بحصة الآغا من المحصول، وتصاحب المواجهة الأولى بين الفهد ورجال الدرك، وتصاحب اللقاء بين الفهد وزوجه، أو تجمُّع الفلاحين الفراريين، ونلاحظ أن الموسيقى تزامنت أحياناً مع صوت البكاء، مثل بكاء الأم على ابنها الذي قتل وهو يدافع عن الفهد، وفي مشهد

---

١ - انظر في: المرجع السابق، ص ٦٩

مقابل تبدأ الموسيقى حين يختفي صوت بكاء الأم ذاتها، ولكن هذه المرة على زوجها خال الفهد، لأن الفهد خنقه بسبب وشايته به للدرك، وتتغير هذه الموسيقى مباشرة في اللقطة التي تعرض رأس الفهد في مسيره نحو المشنقة، ثم تتغير هذه اللقطة من لقطة مكبرة إلى لقطة مجموع للفهد وحوله الفلاحين الذين جاؤوا ليشهدوا موته، وتتغير معها الموسيقى التي تصبح مزدوجة؛ إذ نسمع لونين من الموسيقى، يحاكي اللون الثاني صوت البحر، وتبدأ بصوت منخفض وفي نهاية المشهد تتعالى لتغطي صوت الموسيقى الأولى، في هذه اللقطات نرى الفلاحين يتكلمون ولكن لا نسمع أصواتهم بل نسمع الموسيقى، وكأنها بديل صوتي عن الحوار.

بناء على ما سبق نستنتج أن الموسيقى جاءت متنوعة متغيرة، مصاحبة للأصوات الأخرى مثل صوت البكاء أو صوت البحر، وجاءت مزدوجة تحاكي صوت البحر، وتربط بين اللقطات التي تعرض الخطاب في زمنين، الزمن الحاضر وزمن الأحداث المسترجعة.

ولم يكن للأغنية التنوع الذي كان للموسيقى؛ إذ تختفي الموسيقى الداخلية المتمثلة بالأغنية[1]، وتحل محلها الأغنية من النوع الخارجي التي تصاحب اللقطة المكبرة لرأس الفهد في الزمن الحاضر، وتظهر الأغنية من النوع الخارجي خمس مرات في الفيلم، وتميزت هذه الأغنية بدخولها في علاقة تضاد بموضوع اللقطة مثل أغنية الاستقلال التي توحي بتحرر الفلاحين من الآغوات والاحتلال الفرنسي، بينما تعرض اللقطة التي ترافقها هذه الأغنية مسير الفهد إلى المشنقة بسبب ظلم الأغوات، وتوحي هذه الأغنية بالمفارقة الساخرة. وأحياناً ترتبط مع موضوع اللقطة بعلاقة تماثل؛ إذ تحاكي أفكار الفهد وحاله الحقيقية، وتبرر الأغنية الانتقال بين اللقطات في الزمنين الحاضر والماضي،

---

١ - انظر في: المرجع السابق، ص ٦٩

وتصاحب الأغنية اللقطة مع الصوت الخلفي؛ وهو صوت (لمعلق أو متحدث غير مرئي أو أشكال الحديث الأخرى التي لا ترتبط بأقوال الشخصيات الماثلة على الشاشة)[1]، ويضفي هذا الصوت على الفيلم مسحة غنائية، وتصاحب الأغنية اللقطات التي تعرض ما يحكيه الفلاحون من قصصهم مع الفهد.

سيطرت الزاوية السمعية الصفر في الفيلم؛ إذ (يتم الإدراك السمعي مباشرة لِمَا يسمع من لغة سمعية بواسطة السارد الموجود خارج الحكي أي الذي يتواجد في موقعنا السمعي)[2]؛ ولهذا بقي المُشاهِد خارج الحكاية، يسمع ما يسمعه السارد الرائي القابع خلف الكاميرا؛ ف أضعفت هذه الزاوية درامية الفيلم، التي ترتكز في الدرجة الأولى على الزاوية الداخلية.

٥- البنية السطحية:

غلبت علاقة القطع الحاد بين اللقطات؛ (أي صورة تحل محل الأخرى فوراً)[3]، واتسمت بصفتين أولاً بالخطية المسترسلة؛ إذ (تربط بين اللقطات وحدة زمنية مستمرة، ووحدة فضائية ووحدة حدثية أو سردية: إذ تكمل الثانية ما بدأته الأولى أو تكون امتداد لجزء موجود في الأولى)[4]، ثانياً بالخطية المتقطعة؛ إذ (تفصل بين اللقطة والأولى والثانية لحظة زمانية ثالثة مرفوعة، أي أن المبدع يلجأ إلى عملية الحذف وهي عملية نادرة بالمقارنة مع الأولى)[5]، وتوحي الخطية المسترسلة باعتماد المقطع - المشهد على

---

١ - مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٥٥

٢ - السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧١

٣ - المرجع السابق، ص ٧٦

٤ - المرجع السابق، ص ٧٦

٥ - المرجع السابق، ص ٧٦

حركة الشخصية بين داخل الحقل وخارجه، وهذا عنصر درامي؛ إذ لم يعتمد على توزع اللقطات بين شخصيات ثابتة، مثلاً: تعرض لقطة الآغا فقط، وهو في طريقه إلى بيت الفهد يطالبه بحصة الآغا، وحين يطرق الباب يخرج الفهد ويتحاوران في لقطة ثنائية، أي (اللقطة التي تجمع بين شخصيتين في مشهد)[1]، ثم تخرج الزوجة التي تحاول منع الفهد من ضرب الرسول في لقطة ثلاثية، وهي اللقطة التي تجمع بين ثلاث شخصيات في المشهد [2]، ولكن زوجة الفهد لا تستطيع منعه، فيسارع الفلاحون لتخليص الرسول من غضب الفهد في لقطة مجموع، ثم يخرج الفلاحون والرسول من حقل الرؤيا، وتؤدي المَشاهِد التي تعتمد على حركة الشخصيات على إظهار التباين العددي، (وهو واحد من أكثر الوسائل المعاونة فائدة في تغطية الحوار الطويل، حيث أنه يداري النموذج المرئي للاقتراب والابتعاد بأن يقدم عدداً مختلفاً من الممثلين على الشاشة، من لقطة إلى أخرى)[3]؛ وظهر التباين العددي في الفيلم وكأنه درس في تجريب حركة الشخصيات.

غلب المقطع – المشهد الطويل في الفيلم، فأوحى بإيقاع بطيء؛ إذ تكرر خمس مرات في الفيلم. وحركت اللقطة المكبرة التي تعرض رأس الفهد في الزمن الحاضر آلية الاسترجاع، ومنها تشكل المقطع – اللقطة، (وهو عبارة عن مقطع للقطة طويلة تامة سردياً ودلالياً بدون تغيير في موقع الكاميرا)[4]، مقابل المقطع – المشهد والمقطع المرحلي، لأنه خالٍ من القطع بين اللقطات.

١- فيلد سيد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ت: أحمد الجمل، دمشق، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩١، ص ١٨١

٢ – انظر في: المرجع السابق، ص ١٨٠

٣ – قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ١٥٩

٤ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٧

أدت هذه اللقطة وظيفة انتقالية سهلت حركة الانتقال بين اللقطات؛ ففي المشهد الأول يحسن الانتقال من مشهد إلى آخر عبر تطابق حجم اللقطتين: إذ ينتهي المشهد الأول بلقطة مكبرة تعرض رأس أبي علي، ثم يبدأ المشهد الثاني بلقطة مكبرة تعرض رأس زوجته شفيقة.

وتكررت وضعية الكاميرا في اللقطات الثنائية ولقطات المجموع، ففي المقطع - المشهد الواحد كانت تأخذ الكاميرا وضعيات مختلفة، فمرة تستقبل الشخصيات في وضع مفتوح، وهو (الوضع الأمامي للجسم وهو مواجه لآلة التصوير)[1]، ثم تتحول في لقطة أخرى إلى جانب الفهد فتعرض جانب وجهه في وضع محايد، (وهو الوضع الجانبي)[2]، وتستقبل في الوقت نفسه وجه الشخصيات، والعكس حيث تعرض جانب وجوه الشخصيات وتستقبل في الوقت نفسه الفهد في لقطة كاملة، ثم في لقطة متوسطة، ثم تتناوب اللقطات القريبة جداً التي تعرض ردات الفعل الظاهرة على وجوه الشخصيات المتحاورة.

أما المقطع - المشهد الذي يعرض شخصيات متحركة غير ثابتة، فكانت الكاميرا تقف من جهة اليمين لتعرض تحرك الدرك في وضع محايد من أمامها من الجهة اليسار، والعكس إما في حركة صعود أو في حركة هبوط، ثم تتبع الشخصيات وفي وضع مقفول من خلال حركة التدوير المحوري، دون أن تحدث أي انقطاع.

وفي اللقطة الثنائية يشكل الفهد البؤرة البصرية؛ إذ تعرض الكاميرا الفهد في وضع مفتوح ثم تدور لتعرضه في وضع محايد دون أن تعرض الشخصية الأخرى التي يحاورها الفهد، ثم تعرضه في وضع جانبي مع استقبال وجه الشخصية الأخرى.

---

١ - قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٥٣٤

٢ - المرجع السابق، ص ٥٣٤

وفي اللقطة التي تعرض شخصية واحدة كانت الكاميرا تستقبل الفهد في وضع محايد كما في اللقطة المكبرة المتكررة في الزمن الحاضر، وهذه الوضعية هي السائدة، ومرة واحدة يستدير الفهد في هذه اللقطة ليستقبل الكاميرا في وضع مفتوح.

نخلص مما سبق إلى أن بنية الفيلم درامية؛ وتمثلت الدرامية بميزات، مثلاً ارتبطت اللقطة في الزمن الحاضر مع اللقطات التي تمثل الاسترجاع بعلاقة درامية تحفز انبثاق الذكريات وتجسيدها في اللقطات، وتغيرت وضعية الكاميرا في المقطع – المشهد، وابتعد الحوار عن الوظيفة السردية والإخبارية، وبرزت فيه الوظيفة الدرامية، فشكل حدثاً درامياً، وكشف عن وجهات نظر الأطراف المتصارعة، ونبأ بالأزمة، وظهرت زاوية النظر الداخلية أكثر من مرة، التي أشركت الشخصية في صناعة الحدث، وتناوبت الزاوية نحو الأسفل مع الزاوية نحو الأعلى، وتوازنتا في العدد.

لاحظنا سابقاً أن شخصية الفهد هي الشخصية المحور التي انبنت حولها شخصيات القصة وأفعالها، وبناء على هذا تكون موضوعة التمرد، وهي صفة أساسية للشخصية المحور «الفهد»، هي الموضوعة المحور، التي تمثل البنية الدلالية للفيلم، ومن هذه الموضوعة تولدت موضوعة الانعزال والمواجهة، ودخلت الموضوعة المحور في صراع مع موضوعة المحور المضاد وهي موضوعة العجز، ومنها امتدت موضوعة الانصياع والهروب من الواقع ومواجهته، ويستمد النص الفيلمي تفاعله وحركته من هذا الصراع، لقد كان الهروب من الواقع هو المصير الذي اختاره الفلاحون لأنفسهم وللفهد.

٢- (المخدوعون)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: توفيق صالح، رواية: غسان كنفاني «رجال في الشمس»، تصوير: بهجت حيدر، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفيلم: ١٢٠ دقيقة، أبيض وأسود، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢، الممثلون: عبد الرحمن آل رشي، محمد حلواني، بسام لطفي، ثناء دبسي)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يفتتح النص باختلال التوازن المتمثل بوجود أبي قيس وأسعد ومروان في شط العرب تائهين يبحثون عن مهرِّب يرسلهم إلى الكويت، ويتمثل الاضطراب المعاكس بقبول أبي الخيزران تهريبهم إلى الكويت بواسطة خزان سيارته شرط ألا يتجاوز بقاءهم

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧ - ١٩٩٥)، مرجع مذكور، ص ١٣

في الخزان ست دقائق، ويستطيع أبو الخيزران تجاوز نقطة التفتيش الأولى، إلا أنه يتأخر في الثانية بسبب ثرثرة أحد الموظفين عن راقصة تدعى «كوكب»؛ إذ ادعى الموظف أن لأبي الخيزران علاقة بها، وتنتهي حكاية الفيلم باختلال التوازن المتمثل بوفاة الثلاثة في خزان الماء.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: ارتبطت الشخصيات الثلاثة أبو قيس وأسعد ومروان بالوسيط على شط العرب بعلاقة التقابل؛ فيلم يتوصلوا معه إلى اتفاق بسبب عدم توفر النقود، وارتبطت شخصية أبي الخيزران مع الشخصيات الثلاثة وفق قاعدة السلب؛ إذ يوافق أبو الخيزران على شروطهم، وهكذا انبنت علاقة الشخصيات الثلاثة بالمهربَيْن وفق علاقة التضاد: التقابل والسلب.

انطلق النصف الأول من الفيلم من ثلاث حكايات، حكاية أبي قيس وحكاية مروان وحكاية أسعد، ثم اجتمعت خيوط الحكايات الثلاث في حكاية واحدة في النصف الثاني من الفيلم، ولهذا تميزت حكاية هذا الفيلم، لأنها بدأت في اتجاه معاكس لحكايات الأفلام السابقة؛ فقد بدأت من الحكايات المنفصلة البسيطة وانتهت إلى حكاية مركبة، بسبب ارتباطها بثلاث شخصيات منفصلة عن بعضها، ترتبط مع بعضها بعلاقة غير مباشرة عن طريق الوسيط.

٣-٢- بنية الفضاءات: ظهر في الفيلم فضاءان، فضاء تسترجعه الذاكرة، وفضاء تعيش فيه الشخصية في الزمن الحاضر، وانحصر الفضاء الأول بالوطن، وانحصر الفضاء الثاني بالصحراء وشط العرب والخزان، ونلاحظ أن الفضاء الأول تمثل في أغلبه بالفضاء الداخلي المرتبط بوجود الشخصيات فيه، بينما استقل الفضاء الثاني أحياناً الشخصيات، وقد انبنى ضدياً: خارجي «صحراء واسعة» وداخلي «خزان ضيق»،

وجمالية هذا التقابل الضدي بين الطرفين أنهما أديا مدلولاً متماثلاً هو الموت. وكما ربطت الذاكرة بين الفضاءات المنفصلة تماماً عن بعضها، وهكذا انبنت الفضاءات في الفيلم وفق علاقة التضاد.

٣-٣- البنية الزمنية: يبدأ الفيلم بعرض ما تتذكره الشخصيات الثلاثة على نحو منفصل، وهي في شط العرب أو في الصحراء، ونلاحظ أن الأحداث المسترجعة لا تأخذ خطاً منتظمة من البداية إلى النهاية، بل تسير في خط متعرج؛ إذ تتابع الأحداث المختلفة في أزمنة مختلفة لا يربط بينها سوى الشخصية الرئيسة؛ فرتبة الفيلم غير خطية. ويتناوب الإيقاع بين البطء والسرعة في النصف الأول من الفيلم، بسبب التناوب بين الحذف الزمني والتكرار الكثير؛ إذ يتكرر حديث أسعد مع الدلال أبي العبد أكثر من مرتين، ويسير الإيقاع بطيئاً في النصف الثاني من الفيلم، ويسود المقطع – المشهد، ويندر الاسترجاع، ويتوقف على شخصية أبي الخيزران الذي يسترجع الأحداث التي أودت بقدرته الجنسية، وهكذا ينبني النصف الأول من الفيلم مقابل النصف الثاني.

إن بناء الشخصيات على نحو ضدي وكذلك الزمن والفضاءات يحرك مستويات الفيلم الثلاثة نحو التدليل على الصراع الدرامي الذي تعانيه الشخصيات، وتعكس أزمة الداخل المستعر.

٤- اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: كانت الكاميرا ثابتة في مكانها في أغلب اللقطات باستثناء اللقطة التي ظهرت فيها الحركة السائرة إلى الأمام لمرة واحدة، ودارت الكاميرا حول محورها حركة عادية، وحركة تدوير سريعة جداً[١]. وارتبطت الكاميرا بالسارد القابع خلف الكاميرا خارج الحكاية، وشغلت موقعاً أفقياً في أغلب اللقطات، باستثناء

---

١ – انظر مفهوم حركة تدوير سريعة جداً في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٣٠٠.

بعض اللقطات كانت فيها زاوية التصوير عامودية، وتكررت زاويتا التصوير نحو الأعلى ونحو الأسفل ثماني مرات، وفي المقطع الذي يعرض الدخول الأول للشخصيات في خزان السيارة تتناوب زاويتا التصوير. وفي الفيلم تناوب التأطير الكلي مع التأطير الجزئي. نخلص مما سبق إلى أننا ننظر بحياد من زاوية نظر خارجية في وضع ثابت إلى مجال متناوب بين الضيق والاتساع.

٤-٢- اللغة السمعية: تعددت وظائف الحوار في النصف الأول من الفيلم، فقد أدى في أغلبه وظيفة درامية مثل حوار أبي قيس مع الرجل الذي شجعه على السفر إلى الكويت، والحوار المتكرر بين الرجال الثلاثة مع المهرب، وحوار والد مروان مع والد شفيقة الذي تمخض عنه تزويج شفيقة من والد مروان، وكما أدى خطاب الرسالة من مروان إلى أمه وظيفة إخبارية؛ إذ يخبر أمه عن زواج أبيه، وكذلك خطاب الرسالة من زكريا إلى مروان، يخبره فيها بزواجه في الكويت.

وتكرر الحوار الداخلي في الفيلم، وانحصر الحوار الداخلي في النصف الأول من الفيلم في الأحداث الماضية التي تسبق لحظة إنجاز الخطاب، وقد أدى وظيفة تاريخية مثل الحوار الداخلي لأبي قيس، الذي يحاور نفسه عن معلم المدرسة الذي استشهد، أو الحوار الداخلي له حول تاريخ فلسطين، أما الحوار الداخلي في النصف الثاني فقد انحصر في الزمن المستقبل؛ إذ يتخيل كل واحد ما سوف يُقال عنه إذ مات في الصحراء، مثلاً يقول مروان: (راح بضربة شَمس). إذاً انبنى الحوار الداخلي في النصف الأول والثاني في الفيلم وفق علاقة التضاد.

غلبت الموسيقى الخارجية، وتناوبت مع الحوار، فيلم يترك المخرج مساحة بصرية دون أن يغطيها بالصوت، إلا في لحظة قصيرة جداً هي اللحظة التي يصل فيها أسعد إلى الطريق، وهو سائر في الصحراء، فحين يرى الطريق، تتوقف الموسيقى لحظة ثم تعود؛

يعبر انقطاع الموسيقى المرافقة للمقاطع التي تعرض أسعد يائساً في الصحراء، تعبر عن انقطاع اليأس وظهور الأمل.

تسود نغمة الحزن الفيلم، وتتغير إلى نغمة فرح وحيدة حين يرفع أبو أسعد ابنه ويهزه فرحاً به، إنها لحظة مفارقة، لحظة يتيمة في حياة أبي أسعد والفيلم أيضاً.

جمعت الموسيقى بين اللقطات التي تعرض أسعد وهو يتذكر توديع أهله. واستخدم المخرج تقنية المزج الصوتي بين الحوار والموسيقى؛ إذ تعلو الموسيقى على حوار الشخصيات حتى تأخذ مكانه كما في المشهد الذي يعرض مروان في حواره مع الآخرين، وترتفع الموسيقى، وينخفض صوت الحوار تدريجياً حتى ينتهي عرض اللقطة.

وأضفت الأغنية الشعبية جمالية على الفيلم، لأنها رافقت اللقطات العامة التقريرية للمكان: (الشط، النخيل، السفينة)، وربطت الأغنية بين تناوب اللقطة التقريرية واللقطة الكبيرة.

٥ - البنية السطحية:

سيطرت علاقة القطع الحاد بين اللقطات، وظهرت علاقة الربط المستمر مرة واحدة في المقطع – اللقطة والمقطع اللقطة أو المقطع المستقل. يبدأ المقطع اللقطة بعرض جسد أبي قيس كاملاً وهو في الصحراء متمدداً على بطن الأرض، ثم تقترب الكاميرا منه لتصوره تدريجياً، وكأنها تعرضه في اللقطات متتالية داعمة للقطة الرئيسة الكاملة، وتعرف المشاهدين بالشكل الظاهري للشخصية؛ إن تتابع الصور كرصف الكلمات يقرب الفيلم من أسلوب الأدب، وعرف هذا السرد (بالقصة الكلمية، حيث يتم يناؤه انطلاقاً من وحدة نصية معينة، بأن نضيف إليها وحدة ثانية وثالثة مما يسمح بالحصول على سلسلة سردية مصغرة، واجتماع سلسلة مصغرة لمختلف اللقطات في متتالية ذات معنى يشكل قصة.)[١].

---

١ – مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٨٨

اتبع المخرج أساليب متعددة للتخلص من فجاجة القطع الحاد وهي:

- جسد الممثل: ينتهي مقطع بلقطة تعرض جسد أبي قيس، وهو متمدد على شط العرب، ويبدأ المقطع الثاني الذي يسترجعه، ويتذكره أبو قيس بلقطة لنفس الشخصية، أي لأبي قيس، وهو متمدد على الأرض في فلسطين.

- الصوت: نسمع صوت المعلم في نهاية المقطع الذي يظهر فيه أبو قيس على الشط، ثم ننتقل إلى المقطع الثاني الذي يبدأ بصورة المعلم والتلاميذ في الصف، وهو يلقي عليهم درس الجغرافية عن شط العرب.

صوت أبي قيس: يجمع صوت أبي قيس بين مقطع تعرض لقطاته وضع اللاجئين والعائلة والمكان وقطاف الزيتون، ومقطع يعرض أبا قيس على الشط، وأثناء عرض واقع اللاجئين والحديث عن خيانة بعض الحكام العرب وما أوصلت إليه تلك الخيانة من مذابح للشعب الفلسطيني، يستعين المخرج بصور حقيقية من الواقع لبعض الحكام العرب مثل صورة الملك حسين، وتتكرر الصورة أكثر من مرة.

صوت الشخصية الثانية «أسعد»: يعيد السارد سيرة أبي قيس في أحداث مماثلة تجري مع أسعد، ويستخدم الأسلوب نفسه، ويحدثنا صوت أسعد عن ذلك، وفي الوقت نفسه يربط بين المقطع الذي يظهر فيه تائهاً في الصحراء والمقطع الذي يحضر فيه للسفر وهو في فلسطين.

صوت مروان: وهو الشخصية الثالثة، يقرأ مروان رسالة أخيه في مشهد، ويقرأ رسالته إلى أخيه في مشهد آخر يليه.

- العبارة: تربط بين مقطعين، ينتهي مقطع بعبارة «لا تأخذ نفَس إلا وأنت على الطريق»، ويبدأ المقطع التالي بنفس العبارة في لقطة تعرض أسعد في الصحراء.

- الفضاء: يربط الفضاء «الصحراء» بين مقاطع تعرض أحداثاً ليست متباعدة في الزمن، مثل: مقطع يعرض السائق وأسعد في الصحراء، يتفقان على مكان يصلان إليه معاً لإكمال السفر، هذا المكان «الصحراء» لا يشعرنا ببعد زمني واسع بين هذا المقطع والمقطع الذي يليه، وهو مقطع يعرض أسعد في الصحراء باحثاً عن الطريق الذي سيلتقيان فيه. برزت في الفضاء وظيفتان: الأولى توليفية، والثانية زمنية؛ أي أن الفضاء يشير إلى مساحة زمنية معينة.

- التشابه في الشكل: مثل الشكل الدائري الأصفر؛ إذ ينتهي مشهد يعرض الرجال الأربعة في الصحراء بلقطة تعرض الشمس، ويبدأ المشهد الثاني بلقطة تعرض الضوء المستدير في غرفة العمليات. وينتهي مشهد بلقطة تعرض النار المشتعلة ليبدأ مشهد بلقطة للشمس الحارقة.

- الشاشة المظلمة[1]: استخدمت الشاشة المظلمة مرة واحدة؛ إذ تبدأ اللقطة بظلام دامس، ثم تتضح مكونات اللقطة، وتكشف عن أبي الخيزران وصديقه الذي ينصحه بجدوى الحياة بعد العملية التي أنقذت حياته بعد الحرب، ولكنها أفقدته قدرته الجنسية، إن بداية اللقطة بالظلام له دلالة ببدء الحياة البائسة لأبي الخيزران.

ربطت علاقة القطع الحاد بين اللقطات، وسيطر المقطع – المشهد، وختم المقطع – التناوبي الفيلم، (والمقطع التناوبي هو مقطع متواتر في الفيلم أنتجته العلاقات التزامنية بين اللقطات)[2]. مثلاً تناوبت اللقطات التي تعرض أبا قيس وهو يحاول أن يوقع الأوراق بسرعة مع اللقطات التي تعرض الخزان، ونسمع صوت دق الرجال الثلاثة في الخزان.

---

١ – لمزيد من التوضيح انظر في: قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٦٢٥

٢ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٧

واهتم السارد بعمق الصورة، وهو عنصر درامي في الفيلم؛ إذ تتوزع الشخصيات الثلاثة في المقدمة، ويقف أبو الخيزران في خلفية الشاشة، أو يقف أبو الخيزران في مقدمة الشاشة، بينما يظهر في خلفية الشاشة الخزان، واستخدم اللقطة المندرجة التي تعرض الساعة في مقدمة الشاشة، ونقصد باللقطة المندرجة (اللقطة التي تدخل في اللقطة الرئيسة كبديل لجزء منها، إنها تعرض جزءاً من المنظر الذي تغطيه اللقطة الرئيسة)[1]. تحمل هذه اللقطة رسالة مختلفة عن بقية اللقطات لأنها تطرح على نحو مباشر معرفة الوقت للمشاهد الذي يتحرق لمعرفة الوقت الذي مضى على الثلاثة في الخزان، فهي لقطة إشباع فضول المشاهد، تعمل بأقل ما يمكن من الذرائعية؛ لأنها تحمل رسالة تحيد إلى جانب مقاصد المشاهِد لا ضده. وهنا لا بد أن نشير إلى أن الفيلم حرص على مطابقة زمن الحدث المعروض مع زمن الحدث في الواقع، لأن المطابقة مطلوبة ودرامية تشد المشاهِد لمتابعة الوقت الضيق المسموح للثلاثة أحياءُ في الخزان.

بناء على ما سبق نستنتج أن بنية الفيلم بنية مختلطة درامية غنائية، وبرزت الملامح الدرامية في المشاهد الحوارية، ولكن تكرار هذه المشاهد كشف عن ارتباطها العميق بذاتية الشخصية والسارد معاً، وكما تمثلت الدرامية بتشكل الفضاء الداخلي والخارجي وفق علاقة التضاد، وتمثلت الغنائية بالحوار الداخلي في الفيلم، وعدم التزام الأحداث خطاً تطورياً من البداية إلى النهاية، وسيادة النغمة الموسيقية الحزينة في الفيلم، وارتباط الكاميرا بعين السارد خارج الحكاية، ليعبر عن انطلاق العرض من رؤيته الذاتية.

---

١ – قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ١٤٩

٣ - (السكين)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: خالد حمادة، قصة غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: قيس الزبيدي، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفيلم: ٨٠ دقيقة، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢، الممثلون: سهير المرشدي، رفيق سبيعي، بسام لطفي، ناجي جبر)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يُفتتح النص باختلال التوازن المتمثل بهروب حامد من عار أخته من غزة إلى الأردن عبر الصحراء، وتمخض هذا الاختلال عن اضطراب في حياة مريم تمثل بعلاقتها الجنسية مع زكريا، وزواجها منه غطاء للفضيحة، ويبدأ التوازن بالتشكل تدريجياً في

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧ — ١٩٩٥)، مرجع مذكور، ص ١٢

خطين متوازيين متزامنين، الخط الأول عندما تقتل مريم زكريا بالسكين وتحافظ على الجنين، والخط الثاني عندما يواجه حامد عدوه الحقيقي في الصحراء ويقتله بالسكين أيضاً. بناء على ما سبق نستنتج أن العنوان ارتبط بتحقيق التوازن في نظام النص الفيلمي، وثمة علاقة دلالية بين العنوان وبين طبيعة المقطع التناوبي الأخير، فالسكين أداة مشتركة بين حامد ومريم، يعرض المشهد استخدامهما لها في آن واحد بأسلوب تناوبي.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الفضاءات: تميز الفيلم بتواجد الشخصيات في الفضاء على نحو دائم، باستثناء اللقطة الأولى التي تعرض الصحراء، ولكن هذه اللقطة تشعرنا أن ثمة شخصية سوف تظهر فيها، وهي شخصية حامد. يوحي هذا الوجود المترابط بين الفضاء والشخصية بقصور الفضاء عن البناء الذاتي؛ إذ يلجأ إلى بنائه بواسطة الشخصيات، هذا البناء أباح تبادل الدلالات بين الفضاء والشخصيات، فبرز تصنيفٌ واضح للشخصيات وفق علاقتها بالفضاء الذي أصبح يشكل هويتها، مثلاً: ارتبطت مريم بالفضاء الداخلي المغلق المحكوم بدقات الساعة وبفضاء العتبة الضيق " باب، شباك، الذي يجزِّئ الفضاء الداخلي، ولا يرتبط فضاء العتبة بالفضاء الخارجي إلا في لقطتين تعرضان خروج حامد من الباب إلى الشارع بعد قراره بترك غزة، أي قراره بالهروب، ولهذا ارتبط الباب بموضوعة الهروب وموضوعة التجزيء في الفيلم، وارتبط حامد بالفضاء المفتوح الهارب المتبدد في كل اتجاهات الموت. وللفضاء لغته التي تحرك الشخصية نحو المواجهة؛ إذ تواجه مريم انغلاقها في دائرة زكريا النذل، وتحاول الخروج منها بقتله، وكذلك يواجه حامد مخاوف الصحراء؛ فينقلب من حال الهروب إلى حال المواجهة.

٣-٢- البنية الزمنية: يخضع النظام الزمني لتقنية الارتداد، فبينما تحددت لحظة إنجاز الخطاب السينمائي بوجود حامد في الصحراء، يرتد الخطاب البصري السمعي إلى

ما قبل هذه اللحظة ليعرض الأحداث التي أسفرت عن هروب حامد، ثم لا يلبث الخطاب أن يعود إلى لحظته الأولى، وتتناوب اللقطات التي تعرض شريط ذاكرة حامد مع اللقطات التي تعرض شريط ذاكرة مريم، وأهم ما نلاحظه هنا أن زكريا لا يملك ذاكرة تخط مع ذاكرة حامد ومريم، وكأنه مجرد صدفة خارج الدائرة البشرية التي ينتمي إليها حامد ومريم، وهذا يوحي بطرفي الصراع الأساسيين في الفيلم وهما حامد ومريم، فسيطر الحوار في اللقطات المتناوبة التي تعرض مريم وحامد مع الشخصيات الأخرى، أو تعرض ما يتذكره حامد ومريم، ويبقى زمن القصة أكبر من زمن الحكي بسبب الحذف، والامتداد الشفوي، ذلك أن الحديث عن حكاية تنتمي إلى زمن مضى يعطي للقصة زمنين، فتصبح ضعف زمن الحكي، وتكثف الحكايات الثلاثة البسيطة زمن القصة، مثل حكاية سالم وحكاية فتحية وحكاية والد حامد الذي استشهد، ويبدو إيقاع هذه الحكايات بطيئاً جداً، وكذلك إيقاع الحكاية المركبة الأساسية في الفيلم وهي حكاية مريم مع زكريا، لأنه قائم على القص الإعادي حيث تحكى قصة سالم مرتين، وقصة والد حامد مرتين.

إذاً يمكن أن نلخص الزمنية الفيلمية في النقاط التالية:

- رتبة الفيلم استرجاعية بصرياً وسمعياً.

- الفيلم ذو طبيعة مشهدية؛ إذ تسود علاقة التساوي بين زمن القصة وزمن الحكي.

- تأخذ الحكاية البسيطة والمركبة طابع التكرار والتواتر.

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: استقرت الكاميرا ثابتة لا تتحرك، وكـأنها مجرد مراقب لا أكثر، فهي لا تحاول التحرك مع الشخصيات، ولكنها في بعض الأحيان تحاول تغيير

المسافة بينها وبين المنظور من خلال تغيير مقياس الرؤية، فتبدو قريبة من الشخصية، ثم لا تلبث أن تبتعد على نحوٍ فجائي خاطف هارب من وجه الشخصية مثل اللقطة الكبيرة التي تعرض وجه مريم، ثم اللقطة الكاملة لها، وهي اللقطة التي تعرض الشخصية كاملة قريبة من الكاميرا[1]. وشغلت الكاميرا موقعاً أفقياً في مواجهة المنظور، باستثناء لقطة المجموع المأخوذة من زاوية عامودية نحو الأسفل، التي تعرض الجنود الإسرائيليين والأسرى، ولقطة تعرض الجنود في وضع محايد، ولقطة تعرض الأسرى في وضع مقفول، ولهذه اللقطة دلالات بصرية توحي بالسخط على زكريا الواشي بسالم.

غلب التأطير الكلي في الفيلم لا سيما في بدايته، لأنه يبدأ بلقطات المجموع التي تعرض الحوار، ووظف التأطير الجزئي لكشف ردات الفعل في اللقطات التي تعرض الحوار، أو التي تعرض الشخصية في حالة التذكر؛ فتبدأ حالة التذكر بعرض لقطة مكبرةً لرأس الشخصية، ثم تليها لقطة تعرض ما تتذكره الشخصية.

وسيطرت الرؤية من الدرجة الصفر التي توحي بارتباط الكاميرا بعين السارد، أي الرؤية التي تحيل على راء خارج عالم الحكاية، وتجبر القارئ على اتخاذ الموقف ذاته في وضع حيادي. وداخل هذه الرؤية المهيمنة كنا نلاحظ تناوباً استبدالياً؛ إذ تحل محل عين السارد عين إحدى شخصياته، مثل اللقطة التي تعرض السيارة في الصحراء من زاوية نظر حامد، أو اللقطة التي تعرض والد حامد المستشهد من زاوية نظر حامد، أو اللقطة التي تعرض جسد مريم من زاوية نظر مريم التي ترى نفسها في المرآة.

من خلال دراستنا للغة البصرية يمكن أن نسجل الملاحظات الآتية:

كانت الكاميرا ثابتة في مكانها على نحو كامل، فأضعف مشاركة المُشاهد الدرامية، وأوحى بحياديته نحو ما يعرض، وسيطر التأطير الكلي بسبب سيطرة المشاهد

---

١ - قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٢٦

الحوارية الدرامية في الفيلم، وسيطرت زاوية النظر الصفر التي توجد خارج الحكاية؛ أي في اللحظة السردية، وهذا ما جعل المتفرج شخصية محايدة تنظر من مسافة بعيدة.

إذاً؛ فنحن ننظر بحياد من زاوية خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال واسع.

٤-٣- اللغة السمعية: كان الحوار السمة الغالبة والسائدة في كل مقاطع الفيلم باستثناء اللقطات التي تعرض الشخصية في حالة تذكر، وتميز الحوار بأنه ثنائي في لقطات ثنائية، ونادراً ما توزع بين ثلاث شخصيات أو أكثر، مثل اللقطة الثلاثية التي تعرض الحوار بين حامد ومريم وزكريا.

تميز حوار الشخصيات بأنه يشكل العتبة الأساسية للحدث، لأنه لا يأخذ وظيفة إخبارية أو وظيفة سردية، وكان صوت الحوار ينقطع مع بدء صوت الموسيقى الخارجية المتوترة المصاحبة المعبرة عن الحدث، وتتوقف الموسيقى في حال سماع صوت الساعة أو عناصر المؤثرات[١] الأخرى، مثل صوت الريح أو صوت الباب أو صوت الضوء المشتعل في الصحراء، وأحياناً نسمع صوت الريح مع صوت الموسيقى الدرامية المعبرة عن قلق حامد في الصحراء. ونادراً ما نسمع الحوار الداخلي للشخصية؛ إذ يرد مرتين، مرة في لقطة حتى الوسط تعرض الشخصية حتى الخصر [٢]، وهي شخصية حامد في الصحراء يقول في نفسه «لو كانت أمي هون»، ثم تليها تماماً لقطة تعرض حواراً بين حامد ومريم يبدأ بعبارة «لو كانت أمي هون»، ومرة في لقطة تحدث مريم نفسها بعلاقتها الجنسية مع زكريا التي بدأت على سريرها.

ويعود سبب ندرة الصوت الداخلي بارتباطه بالأحداث التي تسترجعها الشخصية المجسدة بصرياً وسمعياً.

---

١ - لمزيد من التوضيح انظر في جماليات موسيقى الأفلام، مرجع مذكور، ص ٥٧

٢ - انظر في: المرجع السابق، ص ٢٧

تلونت الموسيقى وتعددت وظائفها، فكانت الموسيقى واقعية، لا تشكل خرقاً دلالياً، مثل الموسيقى التي تصاحب بداية العلاقة الجنسية بين زكريا ومريم؛ إذ يعبر قرع الطبل عن غليان مشاعر زكريا ومريم. ونسمع أيضاً الموسيقى الحزينة أثناء حمل الشهيد، وفي تلك اللقطة تختفي أصوات الشخصيات وبكاؤها، ليعبر عن ذلك موسيقياً، فالموسيقى هنا حوارية.

وتكرر صوت دقات الساعة، وهو من أبرز الأصوات لأن له أكثر من وظيفة، نلاحظ صوت دقات الساعة يفتح بعض المقاطع، ويتخللها، ويقفلها، وترسم تلك الدقات الأحداث بخط دائري، مثل دوران عقارب الساعة. ونشاهد مريم في الليل إلى جانب زوجها في السرير، تتذكر الأحداث وصوت الساعة مسموع، ويقوم السارد بعرض سلسلة من أحداث في مشاهِد متتابعة مثل سفر حامد، ورحيل أمها، وموت خالتها، ومجيء حامد بالساعة، ثم تختم تلك المقاطع بالمقطع الذي عرض في البداية مع سماع دقات الساعة. تمثل تلك الدقات كما قالت مريم لزكريا «خطاحامد» إنها الفعل والحركة، وربطت تلك الدقات بين أحداث مختلفة في الزمان والمكان، فكانت لحمة توليفية، وسردية ساعدت المُشاهِد على تتبع خيوط السرد الفيلمي، وتشبه هذه الوظيفة إلى حد كبير وظيفة تغيير حجم الخط التي استخدمها غسان كنفاني في روايته «ما تبقى لكم»، التي استلهم هذا الفيلم حكايتها.

ارتبطت اللغة البصرية مع اللغة السمعية بعلاقة التزامن؛ إذ نسمع الصوت ونرى صاحبه باستثناء لقطتين؛ إذ ارتبطت اللغتان مع بعضهما بعلاقة التناقض، في اللقطة الأولى نسمع صوت البحر الذي يرافق زَكريا ومريم في فراش الزوجية، لتوحي بعودة ذاكرة مريم إلى الماضي حين غادروا غزة بالقارب، ولتوحي بالشيء الذي سوف يعرض في اللقطة الثانية، وهو مغادرة مريم وأخيها حامد غزة بالقارب، وفي اللقطة الثانية نسمع صوت ساعة الحائط يرافق حامد في الصحراء.

٥ - البنية السطحية:

سيطرت اللقطات المتوسطة في الفيلم، وكما استخدم اللقطة الطويلة، أي اللقطة التي تظهر في (رؤية واسعة بمقياس نسبي صغير)[١] مقابل اللقطة القريبة، أي اللقطة التي تظهر في (رؤية محدودة بمقياس نسبي كبير)[٢]؛ وارتبطت اللقطة الطويلة بالفضاء الخارجي، مثل لقطة تعرض قارباً عن بعد فبدا القارب صغيراً جداً، أو لقطة تعرض السيارة في وضع مفتوح أيضاً عن بعد، ولقطة تقابل اللقطة السابقة حيث تعرض السيارة في وضع مقفول. وارتبطت اللقطة القريبة بالفضاء الداخلي مثل اللقطة التي تعرض الساعة بأسلوب مندرج بين اللقطات؛ فهي لقطة مندرجة. وانبنت اللقطات التي تعرض حامد ومريم أثناء تذكرهما وفق علاقة التضاد؛ إذ يظهر حامد في لقطة أحادية، بينما تظهر مريم في لقطة ثنائية مع زكريا.

في المقطع الأول من الفيلم سيطر التدوير المحوري للكاميرا من أجل الربط ين الأشياء المعروضة، وتم تجنب القطع الحاد بين اللقطات، ثم بدأت آلية القطع الحاد، وقد اتسمت العلاقة في هذا المستوى بالخطية التزامنية، (إذ يلجأ الفيلم إلى المناوبة بين لقطات تتواجد في نفس اللحظة الزمنية)[٣]. ناوب الفيلم بين لقطات تعرض أحداثاً متزامنة، مثلاً تزامنت اللقطات التي تعرض حامد في الصحراء يقتل الجندي الإسرائيلي مع اللقطات التي تعرض مريم تقتل زكريا. وتزامنت اللقطات التي تعرض شريط الذاكرة لحامد مع اللقطات التي تعرض شريط الذاكرة لمريم، فسيطر المقطع التناوبي في الفيلم سيطرة تامة، وتوحي الخطية التزامنية بتوازي سلوك حامد ومريم، وانصباب

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٣٠١

٢ - المرجع السابق، ص ٣٠١

٣ - السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٦

أفكارهما في اتجاه واحد، وهو المواجهة؛ أي دخول موضوعة الهروب التي تحكم بنية القصة الفيلمية في صراع مع موضوعة المواجهة.

ونادراً ما ارتبطت اللقطات مع بعضها بعلاقة الربط المستمر، وقد تكررت هذه العلاقة مرتين فقط، مرة في لقطة طويلة زمنياً تعرض جسد مريم، ومرة في لقطة تعرض جسد حامد.

تعددت الحوافز التي تدفع بالانتقال من صوت مريم إلى صوت حامد، والربط بين ذكريات مختلفة منها:

١- **العبارة أو الكلمة**: - «كرر ورائي زوجتك أختي مريم»: يتذكر حامد هذه العبارة في الصحراء، ثم يبدأ مقطع جديد بعرض ما يتذكره حامد، أي يعرض حدث تزويج أخته من زكريا، إذ يقول الشيخ: «كرر ورائي زوجتك أختي مريم».

- لو كانت أمي هون: ينتهي مقطع يعرض حامد في الصحراء بعبارة «لو كان أمي هنا»، ليبدأ بها المقطع التالي الذي يعرض مريم وهي تقول لحامد «لو كانت أمي هون».

- أنا لازم أكون معك: تربط هذه العبارة بين مشهد حواري بين مريم وحامد، ومشهد يعرض زكريا يقول لمريم: «أنت ما كونتيش معي، كنت مثل لوح الخشب».

- كلمة فتحية «تربط بين مشهد يعرض حوار بين زكريا ومريم»، ثم ينتقل إلى مشهد آخر يبدأ بنداء مريم بـــ «فتحية».

- ماذا سيفعل في الأردن زكريا: تربط بين مقطع ينتهي بسؤال زكريا لمريم «ماذا سيفعل في الأردن حامد؟»، ومقطع يبدأ بسؤال مريم لحامد «ماذا ستفعل في الأردن؟».

٢- **الحديث عن السرير**: حفز الصوت الداخلي لمريم، الذي عن بدء سرد علاقتها مع زكريا على السرير، على تذكر حدث موت خالتها على نفس السرير.

الحديث عن الزوجة فتحية: يجمع الحديث عن الزوجة فتحية لقطات مشهد كامل.

الشخصية حامد: يعرض مقطع خروج حامد باكياً من بيته وهو صغير، ليبدأ المقطع الثاني ببكاء حامد حين جاءوا بوالده ميتاً.

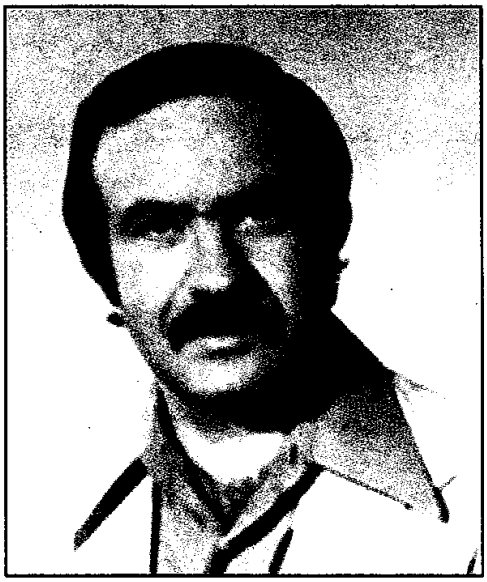
٣- حجم اللقطة: ينتهي مقطع بلقطة مكبرة تعرض رأس مريم، ليبدأ المقطع الثاني بلقطة مكبرة تعرض رأس حامد.

٤- المرآة: يبدأ مقطع بعرض المرآة المدورة الصغيرة في لقطة قريبة، يتطابق فيها إطار اللقطة مع إطار المرآة، ويبدأ المقطع الثاني بلقطة قريبة للمرآة، يتطابق فيها أيضاً إطار اللقطة مع إطار المرآة.

نخلص مما سبق إلى أن بنية الفيلم غنائية درامية، وتمثلت الغنائية بارتباط الخطاب الفيلمي بتيار الوعي؛ إذ عرض الفيلم ما تتذكره الشخصيات، وظهر الحوار الداخلي للشخصيات، وتمثلت الغنائية أيضاً بغياب الزاوية السمعية الداخلية وكذلك زاوية النظر الداخلية الدرامية، وباستقرار الكاميرا ثابتة في مكانها، تشغل موقعاً أفقياً؛ إذ قلما تظهر الزاوية العامودية.

وتمثلت الدرامية بالمشاهد الحوارية الطويلة، المترابطة المفتوحة على بعضها، وبالتغيير الدرامي للشخصيات، بسبب مرورها في مراحل مهمة من الصراع من أجل تحقيق أهدافها والبحث عن سبل لتحقيق ذاتها.

٤ - (العبد)



١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: بشير صافية، بلال صابوني، وديع يوسف. وقصص: فاتح المدرس. التصوير: حسن عز الدين، جورج خوري، بهجت حيدر، عبده حمزة. موسيقى: سهيل عرفة، إبراهيم جودت. مونتاج: وليد حريب. مدة الفيلم: ١٠٠ دقيقة «أبيض وأسود». تاريخ الإنتاج: ١٩٧٤، الممثلون: أديب قدورة، مها الصالح، خالد تاجا)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يبدأ باختلال التوازن المتمثل بعدم قدرة عبد الله تسديد ديونه، فيقترح عليه الآغا أن يسدد ديونه مقابل أن يتزوج من ابنته حميدة، ولهذا يحاول عبد الله أن يشكو الآغا إلى رجال الشرطة، وحين يذهب لتقديم الشكوى يفاجأ بوجود الآغا مع رجال

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧ — ١٩٩٥)، مرجع مذكور، ص ٨

الشرطة، وقد سدد ديونه مقابل ابنته حميدة، التي زوجت غصباً من الآغا في غياب أبيها. نلاحظ أن قصة الفيلم لم تشهد اضطراباً معاكساً، ويوحي امتداد اختلال التوازن بموضوعة الفشل.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: ترتبط شخصية الفيلم الأساسية «عبد الله» بالشخصيات الأخرى بعلاقة مباشرة، مثل علاقته بالآغا وحميدة والتاجر الذي يعمل عنده، وهي العلاقة السائدة في الفيلم، وبعلاقة غير مباشرة مثل علاقته بالشرطة، وخضعت العلاقات إلى قانونين:

- الظاهر والباطن:

الآغا وعبد الله، يبدي الآغا رغبة في مساعدة عبد الله، وتقديم خدمة له، ظاهرها خير، وباطنها شر يتمثل بإجبار حميدة على الزواج منه.

التاجر وعبد الله: يطلب التاجر من عبد الله التوجه إلى المنطقة الغربية لبيع البضائع، وهو عمل ظاهره خير، وباطنه شر، لأن العمال في مثل هذا اليوم يتجهون إلى المنطقة الشرقية، وهي خدعة حبكها التاجر مع الآغا حتى يتسنى للآغا تسديد ديونه، والزواج من حميدة في غيابه.

- محور التقابل: يطلب عبد الله من التاجر أن يعفيه من ديونه، فيرفض وفق محور التقابل.

انبنت الشخصية الرئيسة في الفيلم انطلاقاً من التماثل مع الواقعي؛ فهي بسيطة في تجلياتها (اللباس، الحوار)، وبسيطة في تكوينها النفسي (ساذجة)، وبسيطة في مواقفها.

وانبنت الشخصيات الأخرى مثل الآغا والتاجر ورجال الشرطة مماثلة لواقعها؛ فهي شخصيات باغية متسيدة، تملك زمام الأمور، ومعقدة في تجلياتها

وتصرفاتها ومواقفها. نخلص مما سبق إلى أن شخصيات الفيلم قد انبنت وفق علاقة التضاد، ولم تتواجد في الفيلم شخصية تمثل حالة وسط بين الشخصية البسيطة والشخصية المعقدة.

٣-٢- بنية الفضاءات: انبنى الفضاء مرتبطاً بوجود الشخصيات، ووظفت اللقطات التي تعرض الفضاء مستقلاً عن الشخصيات دلالياً؛ إذ تعرض لقطتان الحي الذي يسكن فيه التاجر بعد أن أغلق الباب في وجه عبد الله، ورفض أن يعفيه من ديونه. يوحي اختفاء الشخصيات من الفضاء باختفاء الأمل بالتخلص من الديون. ويستقل الفضاء أيضاً في اللقطة التي تعرض الطريق الوعر الذي يقطعه عبد الله ليصل إلى القرى ليبيعها من بضاعته البسيطة، وفي اللقطة التي تعرض القرية التي سوف يذهب إليها عبد الله، وتسمى هذه بلقطة الحيز المسموح، أي اللقطة التي تسبق فيها الكاميرا الشخصية إلى المكان، الذي ستتواجد فيه في اللقطة التالية[١]. ويمكن أن نسميها لقطة التحفيز لأنها تهيئ إدخال فضاء جديد إلى الأحداث، كما تهيئ المشاهد لرؤية هذا الفضاء.

وسيطر الفضاء الخارجي الوعر في الفيلم، وظهر الفضاء الداخلي مرتين، مرة في لقطة تعرض الحوار بين حميدة وأبيها في البيت، ودار الحوار حول ضرورة تقديم شكوى ضد الآغا للشرطة، ومرة في اللقطات التي تعرض وصول عبد الله إلى الشرطة، فيجد هناك الآغا والتاجر في المركز مجتمعين، وقد نفذوا المؤامرة ضده. إذاً؛ ارتبط الفضاء الداخلي مع الحوار الدرامي الذي يتمخض عنه أحداث جديدة، وارتبط بدلالة خيبة الأمل، وارتبط الفضاء الخارجي بدلالات القسوة

---

١ - انظر في: خفايا نظام النجم الأمريكي، بول وارن، ت: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٥٩

والترحال دون جدوى؛ وبناء على ما سبق تماثل الفضاءان بارتباطهما بموضوعة الفشل.

٣-٣- البنية الزمنية: سارت أحداث الفيلم خطياً من البداية إلى النهاية، باستثناء بعض اللقطات التي كانت تعرض استشراف المستقبل، مثل اللقطة التي يتوقع فيها عبد الله وقوع ابنته في فخ نصبه الآغا لها، ويتخيل صوت ابنته تناديه: (خلصني يا بيي)، أو اللقطات التي يتخيل فيها زواج ابنته من الآغا، وأحياناً تسترجع الشخصية الحوار في الزمن الماضي، مثل اللقطة التي كانت فيها الرتبة استرجاعية سمعياً وخطية بصرياً؛ إذ نسمع فيها صوت حميدة يقول: (لازم نشتكي للحكومة)، الذي يتذكره أبوها أثناء مسيره إلى الشرطة لتقديم الشكوى، وفي المشهد الأخير من الفيلم تعرض اللقطات ما يتخيل عبد الله وقوعه لابنته أثناء غيابه في الزمن الماضي، مثل اللقطات التي تعرض اغتصاب حميدة، وتتناوب مع اللقطات التي تعرض وصول عبد الله إلى مركز الشرطة. وكان زمن القصة أكبر من زمن الحكي بسبب سيادة المقطع المرحلي، باستثناء المقطع – المشهد الأخير في الفيلم، وتباطأ إيقاع الفيلم في مقاطع حلم اليقظة لعبد الله المتكررة ثلاث مرات، مثل المقطع الذي يعرض عبد الله مشنوقاً، والمقطع الذي يعرض عبد الله وحماره يسافران على ظهر القطار المريح، والمقطع الذي يعرض عبد الله يحفر قبره بنفسه.

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: ثبتت الكاميرا في مكانها في أغلب مقاطع الفيلم، باستثناء حركة شاريو؛ إذ تتحرك الكاميرا على عربة [١]، وقد تكررت في اللقطات التي تعرض أحلام اليقظة لعبد الله، وهو يركب القطار مع حماره.

---

١ - انظر في: تاريخ التصوير السينمائي في مصر، ١٨٩٧ – ١٩٩٦، سعيد شيمي، وزارة الثقافة: المركز القومي للسينما، ص ١٤٨

وظلت زاوية الكاميرا تشغل موقعاً أفقياً باستثناء بعض اللقطات التي وردت فيها زاوية التصوير نحو الأعلى إحدى عشرة مرة، وزاوية تصوير نحو الأسفل أربع مرات، وزاوية منخفضة ثلاث مرات، وزاوية عالية ثلاث مرات أيضاً.

وتكررت حركة الكاميرا حول محورها حركة تدوير سريعة جداً مرة في المشهد الذي يعرض وصول عبد الله إلى مركز الشرطة ليجد الآغا والشرطة والتاجر قد نفذوا خدعتهم ضده، تعبر تلك الحركة عن الدوار والحالة النفسية التي وقع فيها عبد الله بعد أن فقد الأمل بتخليص ابنته من الآغا. وتختفي زاوية التصوير الداخلية في الفيلم، لتحل محلها زاوية التصوير الخارجية.

٤-٢- اللغة السمعية: تميز الحوار بأنه حوار قصير، محصور بين شخصيتين اثنتين، وبرزت فيه وظيفة درامية مثل الحوار بين عبد الله وابنته حميدة؛ إذ يقررا أن يشكيا الآغا إلى الشرطة، ووظيفة إخبارية، مثل الحوار بين عبد الله والتاجر؛ إذ يخبرنا الحوار بينهما أن الآغا قبِل بتسديد ديون عبد الله.

غطت الموسيقى أغلب مشاهد الفيلم، وتلونت نغماتها لتناسب الموقف، فكانت واقعية؛ إذ ترافق الموسيقى الراقصة مشهد الرقص الذي يعرض أحلام اليقظة لعبد الله، وترافق الموسيقى المتوترة مشهد الاغتصاب.

وجمع الصوت الخلفي المتمثل بالشِّعْر الشعبي بين اللقطات التي تعرض عبد الله يجر حماره. يتضافر الصوت الخلفي مع صوت الموسيقى والعنصر المؤثر «نباح الكلب»، بمعنى آخر: تضافرت ثلاثة مستويات صوتية: المستوى الكلمي، والمستوى الموسيقي، ومستوى عنصر المؤثرات. وجمع صوت عبد الله بين اللقطات التي تعرضه في رحلة البيع في القرية.

وارتبطت اللغتان البصرية والسمعية بعلاقة التزامن، ومرة واحدة ارتبطتا بعلاقة المصاحبة «اللاتزامني، التزامني»، مثلاً: نسمع صوت شخصٍ دون أن نراه في اللقطة

الأولى، وهذا علاقة المصاحبة «اللاتزامني»، ثم تعرض اللقطة الثانية الشخصية وصوتها محققة علاقة المصاحبة «التزامني»، وهنا ربط الصوت بين اللقطتين.

٥ - البنية السطحية:

ارتبطت اللقطات بعلاقة القطع الحاد، وساد المقطع المرحلي. نخلص مما سبق إلى أن بنية الفيلم مالت نحو الغنائية، بسبب كثرة مشاهد أحلام اليقظة، والحوار القصير المحصور بين اثنين فقط، وظهور الحوار الداخلي، وسيطرة الموسيقى، والاختفاء التام للزاوية الداخلية السمعية والبصرية، وعدم انبناء الفضاء الداخلي والخارجي على نحو دال، واستبداله بسيطرة الفضاء الخارجي.

ومثّل عنصر الصراع عمق درامية الفيلم، ودل عليه قانون الظاهر والباطن، الذي يحكم العلاقة بين الآغا وعبد الله، وكما تمثلت الدرامية أيضاً بتنوع زوايا التصوير، والتزام القصة خط تطور درامي من البداية إلى النهاية؛ فبدأ الفيلم بالتمهيد الدرامي، ثم العرض، ثم النهاية التراجيدية، وكما ظهرت موضوعة الخدعة، التي وقعت في أحابيلها الشخصية الرئيسة " شخصية عبد الله، وهو عنصر درامي تميز به الفيلم عن سواه.

٥ - (اليازرلي)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: قيس الزبيدي، قصة: حنا مينه «على الأكياس»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: قيس الزبيدي، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفيلم: ٩٥ دقيقة، أبيض أسود، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٤، الممثلون: منى واصف، عدنان بركات، ناديا أرسلان، عبد الله عباسي)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يُفتتح النص الفيلمي بالاضطراب المتمثل بتأخر عودة الوالد من عمله، فيضطر الطفل إلى العمل مع أصدقائه في العنبر، فيرفض اليازرلي في البداية، ثم يوافق بعد تهديد الأطفال بترك العمل في العنبر، وحين يبدأ اليازرلي العمل يشعر بالتعب الشديد، ولا

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧ - ١٩٩٥)، مرجع مذكور، ص ١٥

يستطيع مواصلة العمل، ويسقط مغشياً عليه، ويتمثل الاضطراب المعاكس بفقدان الصفيحة التي تطبع الحروف على الأكياس، فيتقدم الطفل لكتابة الحروف بنفسه على الأكياس، وهكذا يستبدل العمل المضني بعمل بسيط مريح، ويقفل النص بالتوازن.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: تتميز شخصيات الفيلم بتوازنها من حيث الأهمية، مثل الشخصيات الطفل واليازرلي والمجنون. ويرتبط الطفل الملقب بالدوري مع اليازرلي والمجنون بعلاقة غير مباشرة متعددة، عن طريق صديقه الذي أدخله العمل في العنبر، ويتصل المجنون بعلاقة أحادية غرامية مع صبيحة، ويتصل اليازرلي بعلاقة أحادية غرامية مع صبيحة أيضاً، ويتصل صديق الطفل «الدوري» بعلاقة أحادية غرامية مع صبيحة، فنستنتج أن شخصية صبيحة قد استقطبت شخصيات ثلاثة في الفيلم بعلاقة متماثلة المشاركة، وتعني أنه (إذ كان لـــ «أ» و«ب» علاقة ما ب «ج»، فإن «أ» إذا علم أن العلاقة بين «ب» و«ج» مماثلة للعلاقة بين «أ» و«ج» وجه سلوكه ضد «ب»)[١]، وهذا التماثل في العلاقة وبعدها عن المحور الدرامي للفيلم أضعف درامية الفيلم، وأمال ببنيته نحو الملحمية.

كما أن الفيلم لا يشهد التقلبات في العلاقات وتنوعها، فالأب يظل غائباً حتى نهاية الفيلم، والبحارة في حالة ثابتة مع العمل، فلا نشهد أي حدث درامي من شأنه أن يغير مسار الحبكة، ولما سجن اليازرلي بسبب اعتدائه على صبيحة وهي تغتسل، فإن هذا الحدث جاء في نهاية الفيلم، إضافة إلى أننا لم نشاهد سجن اليازرلي، بل حدَّث به صديق الطفل؛ فجاء تقديم الحدث في سياق غير نحوي، كهدف في ذاته منفصل عن

١- القاضي محمد: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، تونس: دار الجنوب، ١٩٩٧، ص ٤٥.

الحبكة، على نحو ملحمي، تبلور أكثر مع تعدد الشخصيات الرئيسة في الفيلم، وتعدد الحكايات البسيطة البعيدة عن المحور الدرامي للفيلم التي لا يمكن (أن تتجزأ إلى حكايات أصغر)١، مثل حكاية صبيحة مع المجنون، وحكاية صبيحة مع اليازرلي، وحكاية صبيحة مع البحار المراهق، وحكاية الأخت الكبيرة التي هربت، وحكاية الأخت الصغيرة التي ماتت مرضاً وجوعاً، وحدث التقاط صور فوتوغرافية للأطفال في الطائرة الخشبية حتى يبرروا تأخرهم عند اليازرلي.

٣-٢- بنية الفضاءات: سيطر الفضاء الخارجي، واقتصر على الشاطئ والشارع الواسع، وقد شغل مقاطع الفيلم باستثناء المقاطع الأولى التي سيطر عليها الفضاء الداخلي؛ تعرض انتظار الأم وأطفالها لعودة الأب دون جدوى، وبعض الأفعال التي تقوم بها الأم لتؤكد طابع الفقر، وقد انفصل الفضاء الداخلي عن الفضاء الخارجي تماماً باستثناء مقطع يعرض نزول الأم مسرعة من الفضاء – العتبة " الدرج " لتلحق بابنتها؛ إذ انبنى الفضاء مرتبطاً بحركة الشخصيات فيه. وغلبت حركة الوقوف والثبات في المكان، باستثناء بعض اللقطات المتكررة الفائضة التي توحي بمرور الزمن، إذ تحركت فيها الشخصيات حركة متكررة وهي جر العربة، والمقطع الذي يعرض الشجار بين اليازرلي وأحد البحارة.

٣-٣- البنية الزمنية: بدأت الحكاية من زواج صبيحة وركوبها العربة، أي بدأ الفيلم من نهاية الحكاية، ثم عاد لسرد الحكاية بدءاً من غياب الأب، ومن هذا الحدث سارت الأحداث خطياً، باستثناء بعض اللقطات التي استرجعت أحداثاً بسيطة مثل حدث خروج الأب من البيت، واسترجاع اليازرلي حديث أمه حين أصابه التعب في العمل: «ليش تتخلى عنا يا رب»، ويتكرر الاسترجاع في الفيلم أربع مرات، لتكون

---

١ – السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٨٠

الرتبة في هذه اللقطات استرجاعية بصرياً وسمعياً. والفيلم ذو طبيعة مرحلية بسبب اختفاء مشاهد الحوار، وتوازن المقطع المرحلي مع المقطع – المشهد، واختصار الزمن عبر تكرار الحدث الواحد في لقطات متماثلة ليوحي بمرور الزمن. وكان إيقاع الفيلم بطيئاً لأن الفترة الزمنية المحذوفة قصيرة في الفيلم، وزمن حكاية الفيلم قصير، وبعض اللقطات متكررة. نخلص مما سبق إلى أن رتبة الفيلم غير خطية، وهو ذو طبيعة مرحلية، ساد فيه التكرار.

٤ - اللغة الفيلمية:

٤–١– اللغة البصرية: غلبت الوضعية الثابتة للكاميرا، وتحركت الكاميرا في بعض اللقطات حركة سائرة إلى الخلف، تستقبل تحرك الفتاة من الصالون إلى الغرفة، وتكررت الحركة السائرة إلى الخلف أربع مرات في الفيلم، وتكررت الحركة السائرة نحو الأمام أربع مرات، كما في اللقطة التعبيرية التي تعبر عن تجسد تخيل الطفل؛ فتعرض اليازرلي ضخماً طويلاً، وتكررت حركة التتبع أربع مرات، مثل اللقطات التي تعرض الطفلين، وتتابعهما الكاميرا من الخلف، أو اللقطات التي تتابع حركة الأطفال يجرون العربة في وضع محايد.

وتختفي زاوية النظر الداخلية للرؤية تماماً، وهي الزاوية (التي تحيل على شخصية خارج الحقل دون أن يتواجد فيه)[١]، وترتبط الكاميرا بعين السارد خارج الحكاية.

وسيطر التأطير الكلي في الفيلم مع غلبة لقطات المجموع أولاً واللقطات الكاملة والعامة ثانياً، أما اللقطات المكبرة فقد وظفت في الفيلم نحوياً، مثل اللقطة المتكررة التي تعرض قدمي الطفل المرفوعتين فوق الأرض أثناء جر العربة، تخبرنا هذه اللقطة ببلوغ الأطفال مرحلة الإرهاق والتعب، حتى اسندوا أجسادهم على العربة. ولكن تكرار هذه

---

١ – المرجع السابق، ص ٦٧

اللقطة أضعف دلالتها. أما اللقطات المكبرة في مقطع يعرض اللقاء الجنسي بين اليازرلي وصبيحة، فقدت محتواها بسبب تكرارها، وخروجها عن منطق العفوية، وتوظيفها لغاية خارج حكاية الفيلم؛ أي تسويقية. أما اللقطات التي عرضت رأس اليازرلي أو الطفل الصغير أو صبيحة فإنها لقطات حاولت قدر الإمكان أن توحي بصرياً بطبع الشخصية. نخلص مما سبق إلى أننا ننظر بحيادٍ من زاوية نظر خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال واسع.

٤-٢- اللغة السمعية: تميز الفيلم بقلة المشاهد الحوارية فيه؛ إذ نسمع بعض الشخصيات تخبر عن أحداث مضت، ولكننا لا نسمع حواراً متكافئاً بين طرفين، مثلاً تحدث الأم طفلها عن أخته التي هربت، وعن أخته الصغيرة التي ماتت، ويحدث الصديق صديقه عن سجن اليازرلي وأسبابه، ويحدث اليازرلي صديقه في الخمارة عن حبه وشغفه بصبيحة؛ فأخذ الحوار شكلاً من أشكال البوح والشكوى؛ ومن ثم فهو حوار غنائي له وظيفة تاريخية؛ يحكي عن تاريخ بعض الشخصيات، مثل شخصية الأخت الكبيرة، ووظيفة إخبارية مثل خبر تزويج صبيحة من المعلم، ووظيفة سردية؛ تسرد الشخصية خبر سجن اليازرلي لكننا لا نراه.

غطت الموسيقى مقاطع الفيلم، ونابت عن الحوار، وربطت بين اللقطات، وأدت وظيفة تعبيرية، حين رافقت اللقطات التعبيرية التي تعرض اليازرلي وهو يحمل الأكياس، وكونت هذه اللقطات انطباعاً بقوة اليازرلي الجسدية، واختلف لحن الموسيقى مع اختلاف الموقف، فكانت الموسيقى الحزينة والموسيقى الفرحة، وعبر تنوع الموسيقى عن رؤية الراوي الذي يعرض الأحداث وفق الرؤية من الخلف؛ إذ يتدخل الراوي ليحكي لنا خواطر الشخصيات، ويكشف عن حقيقة المشاعر من خلال لغة الموسيقى الواقعية المعبرة مرة عن الحزن ومرة عن الفرح.

تناوبت الموسيقى مع الأصوات في لقطة تصور الأم في الغرفة؛ إذ نسمع أصوات الأطفال الذين يلعبون في الشارع، ثم ينقطع صوت الأطفال لنسمع صوت الموسيقى، ثم تنقطع الموسيقى لنسمع أصوات الأطفال؛ إن هذا التناوب يغطي المقاطع الأولى، وكأنه تمهيد لدراما مقبلة، وهو تمهيد غير محبب في الدراما السينمائية، شبيه بالأسلوب القصصي التقليدي؛ إذ تبدأ القصة التقليدية بوصف المكان والشخصيات منفصلة عن سرد الحدث.

وفي بعض الأحيان تميزت العلاقة بين الموسيقى والحوار بأنها علاقة غير منطقية، ففي المقهى نسمع صوت الأغنية، وحين يبدأ اليازرلي بالحديث يختفي صوت الأغنية، وكأنه خارج المقهى.

نخلص مما سبق إلى أن الموسيقى أدت وظيفة تعبيرية انفعالية، وسردية ربطت بين اللقطات لكنها لم تؤدِ وظيفة درامية، ولم تكن توظف نحوياً مع الحوار.

وارتبط العنصر المؤثر «صوت أرجل الحصان» مع اللقطة بعلاقة المصاحبة، وهي (اتحاد يقوم فيه الصوت والصورة معاً بإسهام أساسي في صنع المؤثر الإجمالي، ويمكن أن يكون تزامنياً أو لا تزامنياً)[1]؛ إذ نسمع صوت أرجل حصان في لقطة ولا نراه «لا تزامني»، ثم نشاهد الحصان في لقطة تالية «تزامني».

ونسمع صوتاً وكأنه موسيقى متوترة، ثم يتضح الصوت أكثر لنعرف أنه صوت العربة؛ حمل العنصر المؤثر هنا دلالتين، الأولى قريبة على أنه موسيقى، والثانية بعيدة على أنه صوت عربة، إذاً؛ استخدم العنصر المؤثر «صوت العربة» بأسلوب عناصر المحسنات المعنوية «التورية». وهنا لا بد من الإشارة إلى أن جهود السينمائي السوفيتي سيرغي أيزنشتاين الإبداعية قد انصبت في هذا الاتجاه؛ (فتجلت قدرته على نقل الجناس اللغوي والتلاعب بالكلمات وترجمة هذا كله بلغة الصور)[2].

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٢٤١ - ٢٤٢

٢ - مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٥٧

٥ - البنية السطحية:

جمعت علاقة القطع الحاد بين اللقطات، واتسمت تلك العلاقة بالخطية المسترسلة والخطية المتقطعة؛ إذ تفصل بين اللقطة الأولى والثانية لحظة زمانية ثالثة مرفوعة، أي أن المبدع يلجأ إلى عملية الحذف؛ فسيطر المقطع- المشهد، والمقطع المرحلي، وغلبت اللقطات الكبيرة جداً واللقطات القريبة جداً واللقطات الكاملة في المقاطع الأولى من الفيلم؛ إذ تعنون كل لقطة كاملة بعنوان: الذاكرة، القوة، الجنس، الوضع الاجتماعي، أما لقطات المجموع فقد كثرت في بقية الفيلم، لأنها تصور الفضاء الخارجي فضاء العمل. وجاءت اللقطات الكاملة لشخصية اليازرلي والأب، واللقطة المكبرة لتظهر قوة الشخصية أو ضعفها؛ أي أنها استخدمت على نحو تعبيري بين لقطات المجموع، وفي النصف الثاني من الفيلم عادت العناوين إلى الظهور: مشاغل وهموم عاطفية، البداية.

وكان الانتقال بين اللقطات في بعض الأحيان عن طريق تشابه الشكل؛ إذ ينتهي مشهد بضوء الشمعة، ويبدأ المشهد الثاني بتصوير الضوء ولكن في مشهد متخيل يجسد مخاوف الأم على زوجها. وتتكرر اللقطات التي تبدأ بتصوير هذا الضوء، أو بتصوير الشمس

واستخدمت اللقطات المجمدة في الفيلم أكثر من مرة في المقطع الثالث والأخير؛ إذ (يتوقف الوقت عن الحركة على الشاشة)[١]، وتكررت اللقطات التي تجسد مخاوف الأم ثماني مرات، وتناوبت مع اللقطات الأخرى واللقطات التي تجسد ما يتذكره الطفل ثلاث مرات. واستخدم اللقطة المندرجة لإظهار الصور في كتاب ألف ليلة وليلة، واستخدم اللقطة ذات الوظيفة المزدوجة؛ إذ افتتح الفيلم بلقطة «بعيدة» لعربة حصان

---

١ - قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٦٣٦

بعنوان الذاكرة، وانتهى الفيلم بنفس اللقطة ولكن بعنوان البداية، وتشير هذه اللقطة إلى أن الفيلم بدأ من نهايته، وفق تقنية الخطف خلفاً.

وأهم ما نلاحظه في الفيلم هو التكرار، تكرار اللقطات التي تعرض اليازرلي، واللقطات التي تعرض جر العربة، واللقطات التي تجسد مخاوف الأم، واللقطات التي تعرض المقاطع الجنسية لا سيما المقطع الأخير.

نخلص مما سبق إلى أن بنية الفيلم ابتعدت عن الدرامية، بسبب تماثل العلاقات التي تربط بين الشخصيات، وعدم تغيرها أو تقلبها، وثبات الشخصيات في مكانها في أغلب مشاهد الفيلم، وتعدد الحكايات البسيطة التي ابتعدت عن المحور الدرامي للفيلم ؛ فأضفت الطابع الملحمي على الفيلم، وتفريغ الحدث الدرامي من أهميته مثل حدث سجن اليازرلي، حين ورد في شكل خبر يحمله حديث الأطفال في نهاية الفيلم، والانفصال بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي، وسيطرة الفضاء الخارجي في الفيلم، وارتباط الكاميرا بعين السارد، فاختفت تماماً الزاوية الداخلية البصرية والسمعية التي تشرك المشاهد في قراءة الفيلم، وقلة المشاهد الحوارية الدرامية، وتحولها إلى شكل من أشكال البوح الغنائي، وتغطية الموسيقى المساحة الصوتية في الفيلم، وارتباط الأغنية مع الحوار على نحو غير منطقي مما أفرغ أهميتها الدرامية، وترابط اللقطات من خلال الموسيقى، وهذا دليل على ضعف في طرق الانتقال بين اللقطات، وكثرة تكرار اللقطات التعبيرية، واللقطات التي تجسد ما تتذكره الشخصيات وما تتخيله، وكل هذا مرتبط برؤية السارد الذاتية القابع خلف الكاميرا، ولهذا ظهرت السمات الذاتية الغنائية.

نموذج من سينما القطاع الخاص

٦ - باسمة بين الدموع

٦ - (باسمة بين الدموع)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

إخراج: وديع يوسف، تمثيل: ناجي جبر، نبيلة النابلسي، إنتاج: مؤسسة الغانم للسينما، ١٩٨٥، فيلم ملون، مدة الفيلم: ساعة ونصف.

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يُفتتح النص بالتوازن المتمثل بالتعارف بين سليمان وباسمة، وتتطور الأحداث، وتتعمق العلاقة بين باسمة وسليمان، وتتحول من علاقة الصداقة إلى علاقة الحب، ويبدأ الاضطراب حين تسأل باسمة سليمان إن كان يرغب بالزواج منها، فيبرر موقفه السلبي بتقاليد مجتمعه، ويبدأ اختلال التوازن حين يشغف سليمان بحب هيام أخت باسمة، فتضطر باسمة إلى السفر، وفي الوقت نفسه تبتعد هيام عن باسمة احتراماً لموقف أختها، فيغلق النص الفيلمي بالتوازن في حياة باسمة وأختها، واختلال التوازن في حياة سليمان.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: تميز الفيلم بأنه فيلم الشخصية؛ إذ ترتبط شخصيات الفيلم مع شخصية واحدة رئيسة هي شخصية سليمان، ويرتبط سليمان مع شخصيات الفيلم بعلاقات مباشرة متعددة، مثل علاقته بهيام وأختها باسمة، وعلاقته بعبد الحليم وزوجته سميرة، ويرتبط سليمان بعلاقات مباشرة أحادية مثل علاقته بالراقصة سعاد، وعلاقته بالطبيب إلياس.

وبنيت الشخصيات انطلاقاً من منطق التماثل مع الواقعي، فهي معقدة في تجلياتها «اللباس، اللغة، الحركات، السلوكات...» ومعقدة في تكوينها النفسي لاسيما شخصية سليمان، الذي يرفض الزواج من باسمة بسبب تقاليد المجتمع وعلاقته الجنسية معها، وشخصية هيام التي تبتعد عن سليمان بعد سفر أختها باسمة.

٣-٢- بنية الفضاءات : تنوع الفضاء في الفيلم، فظهر الملهى أكثر من أربع مرات، وظهرت الجامعة ثلاث مرات، وساحة البيت مرتين، والمكتب ثلاث مرات، والسيارة أربع مرات والعيادة مرتين، والحديقة مرة واحدة، والمسبح مرة واحدة، وفيما تبقى سيطر فضاء البيت. إن تنوع الفضاء في الفيلم لم يؤسس للعلاقات الفضائية، مثل العلاقات بين فضاء الداخل والخارج وفضاء العتبة، باستثناء مقطعين وحيدين ظهر فيهما امتداد الفضاء، ودفع المُشاهِد نحو ممارسة التفكيك البصري، المقطع الأول الذي يعرض باسمة وسليمان في غرفتين متجاورتين في فندق في لبنان، ويفصل بين الغرفتين باب مشترك، وكان هذا الباب المفتاح الدرامي لبدء الصراع النفسي في داخل كل من باسمة وسليمان، ومقاومتهما الرغبة الجنسية المتأججة، وينتهي الصراع بضعف باسمة أمام سليمان، ودخولها إلى غرفته وهو يغتسل. والمقطع الثاني يعرض هيام تدخل منزل سليمان، أي أن هناك انتقالاً من الفضاء الخارجي «الشارع» إلى الفضاء الداخلي «البيت» من خلال فضاء العتبة الباب. وباستثناء هذين المقطعين يظهر الفضاء الداخلي أو الخارجي فضاء مستقلاً مبتوراً، لا يوحي بامتداده.

وظل الفضاء مرتبطاً بالشخصيات، ولم يظهر مستقلاً إلا في سبع لقطات: ثلاث لقطات تعرض الوردة، وهي لقطات تختم المقاطع، ولقطتان تعرضان النوفرة، تفتح اللقطة الأولى المقطع، وتختم اللقطة الثانية المقطع نفسه، ولقطتان تعرضان سماء دمشق من زاوية تصوير نحو الأعلى. إن ارتباط الفضاء بالشخصيات، وظهوره كقطاعات منفصلة لا توحي بامتدادها، ويوحي بأن هذا الفضاء فقد قدرته على البناء الذاتي،

واعتمد على ارتباطه بالشخصيات، ولهذا وظف في خدمة الحدث، ولم تظهر جماليته الخاصة به.

٣-٣- البنية الزمنية: سارت اللغة البصرية واللغة السمعية في خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع باستثناء مقطع كانت فيه الرتبة استرجاعية سمعياً وبصرياً، مثل المقطع الذي يعرض باسمة تحكي قصة طفولتها لسليمان وفي الوقت نفسه تعرض الكاميرا أحداث حكايتها، فتظهر باسمة وهي فتاة صغيرة تلعب مع بقية الأطفال، وثم تظهر باسمة وهي عروس لرجل أكبر منها بكثير يدعى عبد الغني.

وسيطر الحوار في الفيلم، وقد ظهرت مقاطع الحوار أكثر من عشرين مرة، وكذلك تكرر خطاب الرسائل أربع مرات: رسالتان من باسمة إلى سليمان، ورسالة من سليمان إلى باسمة، ورسالة من مختار القرية أبي اصطيف إلى سليمان يشكو له تمادي سعيد بك ضد أهالي القرية. ورغم كثرة المقاطع الحوارية إلا أن زمن القصة أكبر من زمن الحكي، بسبب الحذف بين المشاهد واللقطات، والامتداد الشفوي؛ إذ تضيف حكاية باسمة عن زواجها المبكر من رجل عجوز زمناً على زمن القصة، لتصبح ضعف زمن الحكي. وساد القص الإفرادي؛ (إذ تروى حادثة واحدة مرة واحدة)[1]، ولم يظهر القص الإعادي والقص التكرري؛ (إذ تروى حوادث متعددة مرة واحدة)[2]. بناء على سبق نخلص إلى أن رتبة الفيلم خطية سمعياً وبصرياً، والفيلم ذو طبيعة مشهدية حوارية، وكما تأخذ الحكاية الطابع الإفرادي.

---

١ - تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٧

٢ - المرجع السابق، ص ٤٧

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: ثبتت الكاميرا في مكانها، باستثناء بعض اللقطات التي تحركت فيها الكاميرا مرتين نحو الخلف، كما في اللقطة التي تعرض باسمة متقدّمة نحو الكاميرا في السوق في وضع مفتوح، وبعض اللقطات التي تحركت فيها الكاميرا نحو الأمام ثلاث مرات، كما في اللقطة التي تعرض الكاميرا سائرة وراء الشخصية «هيام» في وضع مقفول، واللقطة التي تعرض تقدم الكاميرا نحو مقبض الباب، وكانت حركة الكاميرا في هذه اللقطة درامية؛ إذ وظفت نحوياً، لأن تقدم الكاميرا نحو المقبض على نحو سريع عبر عن رغبة باسمة في فتح الباب ودخول غرفة سليمان لأنها تحبه. وظهرت حركة التدوير المحوري السريع للكاميرا في زاوية نحو الأعلى، وحركة كاميرا من أسفل إلى أعلى.

شغلت الكاميرا موقعاً أفقياً باستثناء بعض اللقطات التي كانت فيها زاوية التصوير نحو الأسفل ثماني مرات، واللقطات التي كانت فيها زاوية التصوير نحو الأعلى خمس مرات. وتكررت الزاوية المنخفضة في المقاطع الراقصة التي تعرض الراقصة لغايات تسويقية تجارية.

وسيطر التأطير الكلي في الفيلم، فأوحى بتعدد شخصيات الفيلم وارتباطها بعلاقات وثيقة من خلال شخصية رئيسة، ووظف التأطير الجزئي أولاً لإظهار جمال الممثل الخارجي، ثانياً لإظهار ردات فعل الشخصية، وكشف حقيقة مشاعرها للمشاهد، وتمحورت هذه اللقطات حول باسمة ثم سليمان، ثالثاً للتصعيد الدرامي، مثل اللقطة المتكررة مرتين، التي تعرض طوق باسمة الذي نسيته عند سليمان، يُعرض الطوق في المرة الأولى بعد خروج باسمة من عند سليمان، ويعرض في المرة الثانية أثناء زيارة هيام لسليمان، وحين تبصر هيام طوق أختها تخرج حزينة متأثرة بعلاقة أختها مع سليمان.

واختفت الزاوية البصرية الداخلية من الفيلم باستثناء لقطة واحدة في الفيلم تعرض أرض الدار من وجهة نظر باسمة التي تلعب بالحبل، فتحركت الكاميرا حركة نصف دائرية لتوهمنا أننا ننظر من وجهة نظر باسمة. بناء على ما سبق نخلص إلى أننا ننظر بحياد من زاوية نظر خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال واسع.

٤-٢- اللغة السمعية: برزت في الحوار وظيفة تاريخية، كما في المقطع الذي يعرض الحوار بين باسمة وسليمان عن التاريخ العربي، والمقطع الذي يعرض الحوار الدائر بين باسمة وسليمان؛ إذ يخبرنا الحوار عن تاريخ باسمة قبل أن تتعرف على سليمان. وأدى الحوار وظيفة سردية كما هو الحوار بين إلياس وسليمان؛ إذ يخبر إلياس أنه اتصل هاتفياً بباسمة، ولكننا لا نرى هذا الفعل. وما تبقى من الحوار أدى وظيفة درامية، كما هو الحوار بين عبد الحليم وسليمان عن سعيد بك، وأدى الحوار المتكرر عن سعيد بك إلى شجار عنيف بين سليمان وعبد الحليم.

غطت الموسيقى أغلب مقاطع الفيلم، وتنوعت الموسيقى الخارجية المصاحبة، فصاحبت مقطع الافتتاح؛ إذ نسمع الموسيقى ولا نسمع صوت خطاب سليمان، وصاحبت حدث خروج باسمة للقاء سليمان المتكرر، أيضاً نسمع صوت الموسيقى ولا نسمع صوت الشخصيات، وهكذا لعبت الموسيقى دور البديل عن الحوار، فيتوقع المشاهد أن الحوار الدائر حوار رومانسي مساير للنغمة الموسيقية المسموعة، وتكررت الموسيقى الداخلية، ونلاحظ أن الموسيقى قد صاحبت في أغلبها الفضاء الخارجي، مثل: المسبح، الحديقة، الشارع، وتميزت في الفيلم الموسيقى ذات النغمة المتوترة التي صاحبت مقطعاً يعرض ضعف باسمة أمام سليمان ودخولها حمام غرفته، واختزلت الموسيقى الأحداث وربطت بينها في لقطات متتالية. وانحصرت الموسيقى الداخلية في الملهى، وظهرت ثلاث مرات، وكذلك انحصرت الأغنية الداخلية في الملهى؛ إذ ظهرت الأغنية

الأجنبية مرتين، والأغنية الإسبانية مرة واحدة. وانحصرت وظيفة الأغنية والموسيقى الداخلية في وظيفة تسويق الفيلم.

٥ - البنية السطحية:

ارتبطت اللقطات مع بعضها بعلاقة القطع الحاد، واتسمت تلك العلاقة بالتوازن بين الخطية المسترسلة والخطية المرحلية؛ فتكررت الخطية المسترسلة ست عشرة مرة، وتكررت الخطية المتقطعة أربع عشرة مرة، فتوازن المقطع المرحلي مع المقطع المسترسل، وظهر المقطع التناوبي أربع مرات مثل المقطع الذي يعرض بالتناوب باسمة في غرفتها تحاول مغالبة مشاعرها ورغبتها الجنسية بسليمان، وسليمان الذي يحاول أيضاً مغالبة مشاعره ورغبته الجنسية بباسمة. وتميز هذا المقطع بدراميته في الفيلم، ويعرض المقطع الثاني خروج باسمة إلى المطار من جهة، ومحاولة وصول سليمان إليها قبل إقلاع الطائرة من جهة أخرى، وأوحى هذا المقطع باندفاع الأحداث في نهاية الفيلم.

واستخدمت اللقطات المكبرة المستقلة عن الشخصيات التي تعرض وردة، نوفرة، للانتقال من لقطة إلى أخرى، وقد تكررت هذه الطريقة سبع مرات في الفيلم. وقد استخدمت لقطة مكبرة تعرض باقة الزهور أثناء اللقاء الجنسي بين باسمة وسليمان؛ فأخذت هذه اللقطة البديل عن المشهد الجنسي في الفيلم. بناء على ما سبق نخلص إلى بنية الفيلم مالت إلى الدرامية بسبب دخول الشخصيات في انعطاف حاد في حياتها، مثل باسمة وسليمان وهيام وعبد الحليم، وتقلب العلاقات الرابطة بين الشخصيات من علاقة الاتصال إلى علاقة الانفصال الكلي، مثل العلاقة بين سليمان وباسمة، والعلاقة بين سليمان وعبد الحليم، والعلاقة بين سليمان وهيام، وتعززت الدرامية بتسلسل الأحداث في خط تطور درامي من البداية إلى النهاية، وسيادة المشاهد الحوارية، وارتباط أغلب مقاطع الحوار بالوظيفة الدرامية، أما على مستوى اللغة البصرية فإن

الكاميرا ثبتت في مكانها تصور منظوراً ثابتاً في معظم الأحيان، فأضفت مسحة غنائية على الفيلم، لاسيما أن اللقطات المكبرة وظفت لغايات تكشف وجهة نظر الراوي الذاتية القابع وراء الكاميرا؛ إذ توجهت لغاية تجارية تسويقية ولصناعة النجم السينمائي، كما أن المقاطع ارتبطت بعلاقة القطع الحاد، و لم يظهر أسلوب إبداعي في الانتقال بين اللقطات.

٧ - (الليل)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(إخراج محمد ملص، سيناريو: محمد ملص، أسامة محمد، التعاون الفني: عمر أميرلاي، أسامة محمد، التصوير، يوسف ين يوسف، مونتاج: قيس الزبيدي، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٢، الممثلون: صباح الجزائري، فارس الحلو، عمر ملص، رفيق سبيعي)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يبدأ ابن علا الله بقص حكايته من نهايتها؛ أي من الاضطراب المتمثل بعدم رجوع الأب إلى البيت، وتأخره في جامع الشركس، ثم يقدم للراوي الثاني في الحكاية وهي الأم بقوله: «قالت»، تحكي الأم المنام الذي رأته، ويصاحب صوتها اللقطات التي

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة، ١٩٦٧ - ١٩٩٥، مرجع مذكور، ص ٢٩

تجسد الحلم، ثم تنتقل الأم إلى الزمن الماضي لتسرد الأحداث التي مرت معها قبل زواجها من علا الله، فالأم واسمها وصال كانت ابنة للعشي، تعمل مع أخواتها ليلاً نهاراً لتأمين طلبات مطعم أبيها، وفي يوم يأتي المجاهدون إلى المطعم قبل ذهابهم إلى فلسطين، ومنهم علا الله وصديقه عوض، وحين يعودوا من فلسطين يأتي علا الله إلى العشي الذي يزوجه من ابنته وصال، وبعد القتال الفرنسي – الفرنسي يقوم العامل عند العشي بسرقة أمواله والهروب، وهنا يتمثل الاضطراب الأول في الفيلم، وحين يعود علا الله من فلسطين للمرة الثانية، ويتهمه العشي بسرقة أمواله، ويسجنه، وحين يخرج من السجن يرحل مع زوجته وابنه، ثم ينضم هو وعوض في جيش الإنقاذ، وبعد عودته يقع اختلال التوازن الكبير؛ إذ يسجن علا الله في السجن السياسي، لأنه شتم جاره الذي يحتفل بعيد الاستقلال، وبعد خروجه من السجن يذهب إلى جامع الشركس ليموت هناك.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن صوت الراوي في الفيلم هو نفسه صوت المخرج «محمد ملص». وقد اعترض البعض على ظهور صوت محمد ملص (لأنه شكل إرباكاً وارتباكاً في سياق المشاهدة، وبدا وكأنه خامة صوتية مغايرة لخامة الصوت في الفيلم)[1].

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: لا يقدم الفيلم حكاية معقدة تدخل في نسجها شخصيات كثيرة، تتنوع علاقاتها مع بعضها البعض، إنها حكاية رجل بسيط، تنفتح على حكايات أوسع وأكثر شمولية؛ إذ تنطلق حكاية الفيلم من العام إلى الخاص، ومن

---

١ - مهدي علي: بين أحلام المدينة وكوابيس " الليل " الحياة السينمائية، ع ٤١، صيف، ١٩٩٣، ص ٢٠.

هذه الحكايات حكاية جيش الإنقاذ، وحكاية المجاهدين، وحكاية عوض الذي أراد أن يحرق نفسه، وحكاية العامل الذي سرق أموال العشي، وحكاية الأم التي ماتت قهراً من اتهام العشي لها بسرقة الأموال. ولم ترتبط شخصية علا الله أو العشي بجميع شخصيات الحكايات، وهذا يعني أن الفيلم لا يحكي قصة شخصية واحدة، إنها حكاية القنيطرة وذكرياتها.

تخضع العلاقات بين الشخصيات إلى:

- محور السلب: يطلب علا الله مساعدة العشي، فيستجيب له وفق محور السلب. ويطلب العشي مساعدة الشرطة في القبض على علا الله، فيستجيب له رجل الشرطة.

- الاتصال والانفصال: يمر علا الله من حالة الاتصال بالعشي إلى حالة الانفصال بعد اتهامه بالسرقة. ويمر علا الله من حالة الاتصال بزوجته إلى حالة الانفصال عنها بعد سفره وسجنه أكثر من مرة. ويمر العامل عند العشي من حالة الاتصال بالعمل إلى حالة الانفصال بعد سرقته أموال العشي.

إن سيطرة قانون الاتصال والانفصال على العلاقات بين الشخصيات توحي بسيطرة موضوعة الترحال في الفيلم.

٣-٢- بنية الفضاءات : ارتبط الفضاء بوجود الشخصيات فيه على نحو كلي، وانقسم إلى الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي وفضاء العتبة الذي جاء متنوعاً مثل: الباب، الشباك، السور. وبني الفضاء الخارجي والداخلي على نحو متصل، يربط بينهما توزع حركة الحدث فيهما وامتداد الصوت والعناصر المؤثرة من الداخل إلى الخارج والعكس على نحو يشغل الحدث الواحد في الداخل والخارج، وغالباً ما يأخذ الفضاء الداخلي مقدمة الصورة والفضاء الخارجي خلفية الصورة، مثل اللقطة التي تعرض

الشخصية داخل البيت، وتظهر من خلال الشبابيك المفتوحة حركة المجاهدين، ونسمع في الآن ذاته أصواتهم، وأحياناً تعرض اللقطة الواحدة أكثر من حدث مختلف، يظهر وجهات نظر مختلفة، مثل اللقطة التي تعرض في مقدمتها العشي مشغولاً مع الشيخ من أجل إعداد حفل تزويج ابنته وصال من علا الله، ويظهر في خلفية الشاشة علا الله وعوض مشغولين بالحديث عن فلسطين وبالصورة التذكارية لهما قبل الخروج إلى فلسطين. إن جمع أحداث متباينة تمثل وجهات نظر مختلفة في لقطة واحدة، تظهر فيها جدلية العمق والسطح، التي تصعد درامية الفيلم، وتوقظ ذهن المشاهِد، وتدفعه لتحريك قدرته السردية في التوقع والتخمين وتكوين الملامح النفسية للشخصيات.

٣-٣- البنية الزمنية: من خلال دراسة نظام النص تبين لنا أن رتبة الفيلم استرجاعية؛ إذ بدأ بسرد الحكاية من نهايتها. وكان زمن الحكي أصغر بكثير من زمن القصة، بسبب سيطرة المقطع المرحلي، والحذف الزمني الطويل المتكرر، مثل حذف الفترة الزمنية الطويلة بين خروج المجاهدين إلى فلسطين وعودتهم، وحذف الفترة الزمنية بين سفر علا الله إلى فلسطين وعودته، وحذف الفترة الزمنية بين خروج جيش الإنقاذ إلى فلسطين وعودته، وحذف الفترة الزمنية بين دخول علا السجن مرتين وخروجه منه. يكشف الحذف الزمني عن منطق التكرار المتحكم بالأفعال التي تقوم بها شخصيات الفيلم، وتتركز الأفعال المتكررة في الخروج إلى الجهاد، ليكشف عن موضوعة الترحال في الفيلم، التي تمتد منها موضوعة الفشل؛ إذ يفشل المجاهدون في هدفهم أكثر من مرة؛ فأثر على علا الله الذي تغيرت ثقته بالحكم الجديد، فابتعد عن المشاركة الجماعية في الاحتفالات، التي اعتبرها مجرد شعارات خاوية من المعنى الحقيقي للجهاد، وهذا تغيير درامي في شخصية علا الله، وهو التغيير الوحيد في شخصيات الفيلم.

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: استقرت الكاميرا في مكانها، باستثناء بعض اللقطات التي تتحرك فيها الكاميرا، مرة متجولة في المكان الذي تتحرك فيه وصال، حيث تتبع الكاميرا وصال ولكن مع وجود مسافة تفصل بينهما، وأحياناً تتبع علا الله عن قرب، وأحياناً تتجول في المكان، وتعرض الشخصيات الثابتة فيه، وأحياناً تتبع الشخصية ولكن من خلف السور، وهذه الطريقة الوحيدة التي وجدناها فقط في هذا الفيلم، وتوحي هذه الطريقة التصويرية في متابعة الشخصية بالتفكيك البصري، وامتداد الفضاء الداخلي وارتباطه بالفضاء الخارجي من خلال السور. ومرة تتبع الشخصية عن قرب، وتسير خلف علا الله وهو يحطم مطعم العشي، وتتقدم الكاميرا من المجاهدين أُثناء التقاط الصور التذكارية لهم، وتتحرك الكاميرا في اللقطات التي تعرض الأطفال يصعدون ظهر البناء ليراقبوا الرئيس شكري القوتلي في زيارته المفاجئة للموقع الذي يترأسه حسني الزعيم.

وارتبطت الكاميرا بالسارد القابع خلف الكاميرا خارج الحكاية الفيلمية، وساد التأطير الكلي في الفيلم، ووظف التأطير الجزئي في لقطات تعبيرية، مثل اللقطات التي تعرض وجه العشي، وتوحي ببخله وحقده على علا الله حين اتهمه بالسرقة، واللقطات التي تعرض أرجل بنات العشي، من زاوية منخفضة، من تحت الباب أكثر من مرة، واللقطات التي تعرض يد وصال وهي تنظف الشباك، أو حين تبصم على صك زواجها من علا الله من زاوية عالية، يوحي التأطير الجزئي بذهنية التحريم التي تحكم العشي وعلاقته مع بناته.

تناوبت زاوية التصوير الأفقية مع زاوية التصوير نحو الأسفل التي تكررت ثلاث وثلاثين مرة، وتكررت زاوية التصوير نحو الأعلى اثنتا عشرة مرة، وتكررت زاوية

التصوير المنخفضة[1] إحدى عشرة مرة، وزاوية التصوير العالية مرتين، وظهرت في الفيلم الزاوية التي تقع بين الزاوية المنخفضة والزاوية العالية، مثل اللقطات المتكررة التي تعرض علا الله من زاوية مستوية أفقية توازي مستوى الطاولة التي يستند عليها علا الله. إن التنويع في زاوية التصوير يعوض عن غياب الزاوية البصرية الداخلية الدرامية في الفيلم، ويستغل مساحة الفضاء، ويظهر العلاقات الهندسية فيه؛ العلاقة بين المكان المنخفض والمكان المرتفع، بين الأفقي والعامودي، وهي علاقات فضائية درامية.

٤-٢- اللغة السمعية: تميزت في الحوار الوظيفة الدرامية، مثل الحوار بين العشي وعلا الله، الذي أدى إلى تزويج وصال من علا الله، والحوار بين العشي وعلا الله الذي أدى إلى الخلاف بينهما، والحوار عبر الهاتف بين الحناوي وأديب الشيشكلي، الذي يخطط للانقلاب على حكم القوتلي، وظهرت الوظيفة الاستشرافية في الحوار بين علا الله ووصال؛ إذ يخطط علا الله مع وصال لمستقبل ولدهما المقبل، والوظيفة الإخبارية في حوار الأطفال؛ إذ يخبرنا الحوار عن وصول اللاجئين إلى حماة.

وظهر الصوت الخلفي في الفيلم أربع مرات، مرتين على لسان ابن علا الله، في أول الفيلم وآخره، ومرتين على لسان الأم وصال، مرة بعد تقديم ابن علا الله لها، ومرة في منتصف الفيلم. وهكذا تميز الفيلم بازدواجية الراوي، وهي تقنية معروفة في فن القصة الأدبية، لا سيما التقليدية التي تتمثل بالقول: (قال الراوي:.... زعموا أن جماعة.....)، ويمثل الراوي الثاني هنا الضمير الجمعي واو الجماعة «وا».

تكررت الأغنية الداخلية مرتين؛ إذ نرى جهاز السمع، ونرى الشخصية تغني إلى جانبه، توهمنا هذه الوضعية للشخصية أننا نسمع الصوت من الجهاز. وارتبطت الأغنية

١- انظر مفهوم الزاوية المنخفضة في: الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ت: مصطفى محرم، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٥٦.

الخارجية مرتين مع صوت وصال وهي تروي حلماً رأته في المنام، وربطت الأغنية المتكررة بين اللقطات التي تجسد ما رأته وصال، وتصاحب الأغنية الخارجية القصيرة التعبيرية مرة واحدة اللقطة البعيدة التي تعرض خروج المجاهدين إلى فلسطين في السيارة في وضع مقفول.

وتكرر صوت الأجراس مرتين في المشاهد الأخيرة من الفيلم؛ إذ سبق صوت الأجراس صوت الراوي ابن علا الله. وربط صوت الطائرات والرصاص بين الفضاءين الداخلي والخارجي في مقطع يعرض العامل عند العشي يسرق الأموال من المخزن، بينما نسمع صوت الطائرات القادم من الخارج أثناء القتال الفرنسي — الفرنسي، وأدى هذا الصوت وظيفة أخرى هي وظيفة سردية، توحي باستمرار أحداث القتال ووصولها إلى مرحلة معينة.

وظهرت الموسيقى المصاحبة مرة واحدة في الفيلم؛ إذ صاحبت اللقطة التي تعرض ضرب علا الله نفسه بالحائط أكثر من مرة معترضاً على جاره الذي يستمع إلى احتفالات عيد الاستقلال. وهي موسيقى متقطعة انفعالية تمثيلية تحاكي صوت الاصطدام بالحائط.

وتختفي في الفيلم الزاوية السمعية الداخلية؛ إذ (يتم إدراكنا للأصوات من خلال إدراك الشخصيات لها)[1]، وتحل مكانها الزاوية السمعية الصفر التي تمثل موقع السارد السامع وراء الكاميرا.

وارتبطت اللغة البصرية مع اللغة السمعية بعلاقة المصاحبة التزامني واللا تزامني؛ إذ نسمع صوت المرأة تغني ولا نراها «لا تزامني»، فيوهمنا هذا الصوت أنه صوت المذياع، ثم نرى المرأة التي تغني «تزامني»، وكذلك نسمع صوت زوجة عوض ثم نراها.

---

١ – السرد الفيلمي قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧١

٥ - البنية السطحية:

ارتبطت اللقطات مع بعضها بعلاقة القطع الحاد، وسيطر المقطع المرحلي، وكما استخدم التوليف الزماني للربط بين أزمنة متباعدة؛ أي (وضع صور وأفكار من زمن مع أخرى من زمن آخر، فيما الشخصية ثابتة في مكان واحد)[١]، الزمن الماضي والزمن الحاضر والزمن البعيد: تعرض لقطة علا الله في الطريق يودع أبيه في الزمن الماضي، ثم تعرض لقطة تالية علا الله الشاب يسير في نفس المكان «الطريق» في زمن لاحق، ثم تعرض لقطة علا الله وأبيه الميت في الجامع في زمن ماضٍ.

بناء على ما سبق نخلص إلى أن بنية الفيلم درامية - غنائية؛ وتمثلت الدرامية بتغير الشخصية الرئيسة في الفيلم؛ شخصية علا الله بسبب مرورها في تجارب كثيرة، وتمثلت ببناء الفضاء الداخلي والخارجي على نحو متصل، والاهتمام بعمق اللقطة، وتحرك الكاميرا وتعدد زوايا التصوير، واختفاء صوت الموسيقى من معظم مشاهد الفيلم، وارتباط الحوار بالوظيفة الدرامية. واعتمدت درامية الفيلم على عرض الثنائيات الضدية: (أغنية وطنية، أغنية عاطفية)، (العشي يطفئ النور لعد نقوده، وفي الوقت نفسه نرى الثوار يصعدون الباص من أجل الجهاد في فلسطين)، (خطاب فرنسي ثم خطاب وطني)، (قتال فرنسي — فرنسي).

وتمثلت الغنائية بطبيعة السرد الذاتي في الفيلم، لهذا ظهر الصوت الخلفي، وتمثلت بارتباط الأغنية والموسيقى بالوظيفة الانفعالية، واختفاء الزاوية الداخلية السمعية والبصرية، وارتباط الكاميرا بالسارد خلف الشاشة، وظهور مقاطع الحلم، ومقاطع تجسد أفكار الأم، وذاكرتها المشتهاة، مثل المقطع الذي يرافقه صوت الأم تقول:

١- سليمان نبيل: الرواية السورية، ١٩٦٧ - ١٩٧٧، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢، ص ٤٠.

(الإنسان يقطف من العمر لحظة، ولها رائحة)، لقد عبر مادياً عن التقاء الزمن الماضي المسترجع والزمن الحاضر الذي يُسترجع فيه الحدث، وتجسد اللقطة التقاء لحظتين زمنيتين، اللحظة السعيدة الماضية من عمر وصال، ولحظة الحاضر من عمر وصال، فتعرض اللقطة شخصية وصال الصغيرة وهي تنظر إلى وصال الكبيرة. وتحكي هذه اللقطة الذاكرة المشتهاة؛ إذ استخدم المخرج (الذاكرة المتخيلة والذاكرة المشتهاة والذاكرة المحكية والذاكرة المعاشة)[1]. ويعتبر فيلم الليل من الأفلام السردية، لأنه (يحمل الطابع الشخصي لمبدعها، ولا يتقيد بوحدة الحدث الواحد أو تصعيد هذه الوحدة)[2].

١- ألكسان عمار: إعلانات عن مدينة، الحلم يستنطق الذاكرة، الحياة السينمائية، ع ٣٩ – خريف (١٩٩١)، ص٧.

٢- ت: عثمان محمود: الفيلم الحدثي والفيلم السردي، الحياة السينمائية، ع ٣٨ – ربيع (١٩٩١)، ص ٢٨.

٨ - (آه يا بحر)

١ - ورقة تقنية الفيلم:

(سيناريو وإخراج: محمد شاهين، رواية: حنا مينه «الدقل»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: علي ليلان، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٤، الممثلون: منى واصف، خالد تاجا، رنا جمول، جلال شموط)[١].

٢ - نظام القصة الفيلمية :

يُفتتح النص باختلال التوازن المتمثل باختفاء جثة صالح حزوم في البحر، والعثور على جثة عسكري فرنسي، وسجن سعيد حزوم بتهمة التمثيل بالجثة، والهجرة إلى اللاذقية، ويبدأ الاضطراب المعاكس بخروج سعيد من السجن، ليجد نفسه بين أصدقاء

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة، ١٩٦٧ — ١٩٩٥، مرجع مذكور، ص ١٨

أبيه في ميناء اللاذقية، ويتعرف على عزيزة الفتاة الشابة المتزوجة من عجوز، ويتعرف على كاترين عشيقة أبيه المتزوجة من الريس عبدوش، وحين يدرك عبدوش سر العلاقة بينهما يصر على اصطحابه معه في البحر لينتقم منه، ويندفع سعيد نحو حياة البحر طامعاً باللقب، ويبدأ اختلال التوازن الثاني في القصة بهبوب العاصفة، فيضطر البحارة إلى ترك السفينة والنزول في المركب، وحين يحاول سعيد الوصول إلى المركب يقطع الريس عبدوش الحبل كي لا يصل، ولكن سعيداً يستطيع الوصول في اللحظة الأخيرة ويبقى عبدوش في السفينة.

٣ - التمفصلات الكبرى:

٣-١- بنية الشخصيات: تمحورت الشخصيات حول شخصية سعيد، فكانت عنصراً أساسياً في الفيلم، ولكنها لم تكن الوحيدة، فهناك الأم وعزيزة وكاترين والريس عبدوش. وقد ارتبطت هذه الشخصيات مع سعيد بعلاقات مختلفة، منها علاقة مباشرة، مثل علاقة سعيد بأمه وأخته، وعلاقة غير مباشرة مثل علاقته بالجنود الفرنسيين وبالسجناء. وعلاقة أحادية مثل علاقته بعزيزة، وعلاقة ثنائية مثل علاقته بالريس عبدوش وزوجته كاترين.

وتميز هذا الفيلم بوجود ثلاث حكايات بسيطة، حكاية عزيزة، وحكاية المرأة التي حاول أحد البحارة الاعتداء عليها على ظهر السفينة، وحكاية رحمو الذي حاول الاعتداء جنسياً على أحد السجناء فمنعه سعيد. ودخل سعيد في الحكاية الأولى والثالثة دوراً أساسياً، بينما دخل في الحكاية الثانية دور المراقب؛ لهذا لم تكن تلك الحكاية مرتبطة بالأزمة، فأضافت طابعاً ملحمياً على قصة الفيلم.

٣-٢- بنية الفضاءات: تعددت فضاءات الفيلم؛ البحر والشاطئ والسجن والمقهى والبيت والشباك والباب. ونلاحظ أن هذه الفضاءات قريبة من بعضها البعض،

باستثناء السجن الذي شكل ثغرة كبيرة غير متصلة بالفضاء الرئيس، فضاء البحر، ولهذا لم يشكل مساحة كبيرة في الفيلم، ولم يأت الفضاء مستقلاً عن الشخصيات، مما يوحي بقصور البناء الذاتي، ولكن متابعة الكاميرا لحركة الشخصيات استطاعت أن تظهر تشكيله الجمالي، مثل حركة سعيد أثناء اللحاق بخادم عزيزة.

ربط الفضاء - العتبة مثل الشباك والباب بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي، وبين أجزاء الفضاء الداخلي مثل البيت؛ حيث تقف شخصية من وراء الشباك أو الباب تخاطب الأخرى في ساحة البيت، وقد تكررت هذه الوضعية كثيراً، وسيطرت على الفضاء الداخلي، لإظهار جمالية المكان قدر الإمكان. وإذا كانت الشخصيات كثيرة فإن الساحة هي الفضاء المسيطر، حيث تجتمع الشخصيات فيها في وضعية ثابتة، ومرة واحدة تحركت الشخصيات في ساحة البيت لحظة القبض على سعيد. وفي المقهى حيث يجب أن تكون الشخصيات فيه في وضعية ثابتة، تناوبت فيه وضعية الشخصيات بين الحركة «الصخب والشجار» والثبات، فعززت درامية الفيلم.

٣-٣- البنية الزمنية: كانت رتبة الفيلم خطية، باستثناء بعض اللقطات التي كانت فيها الرتبة استرجاعية سمعياً وخطية بصرياً؛ إذ يُسترجع أثناء حوار سعيد وكاترين حكاية صالح مع كاترين، وبعض اللقطات التي كانت فيها الرتبة استرجاعية بصرياً حين يتذكر سعيد أكثر من مرة لقاءه مع عزيزة أو كاترين، وحين يتذكر عبدوش حوار كاترين معه.

والفيلم ذو طبيعة مشهدية، سيطر فيه المقطع - المشهد، وورد المقطع - المرحلي ثماني مرات في الفيلم، أما المقطع - اللقطة فقد ورد مرتين فقط، مثل المقطع الذي يعرض كاترين تحاور نفسها.

وكان إيقاع الفيلم بطيئاً في بدايته، ثم تسارع بعد اختصار ثلاث سنوات قضاها سعيد في السجن، ثم عاد بطيئاً في النصف الثاني من الفيلم.

٤ - اللغة الفيلمية:

٤-١- اللغة البصرية: ثبتت الكاميرا في مكانها في أغلب مقاطع الفيلم، وتحركت في بعضها، وتناوبت حركتها بين الاقتراب والابتعاد من المنظور أكثر من ست مرات، كما في حلقات السمر والحوار، وتابعت ندى في لقطة تتبع وهي تدخل الغرفة، أو سعيد وهو في طريقه إلى عزيزة. وأحياناً تكتفي بالحركة السائرة نحو الأمام مثل اللقطة التي تنتهي بتقدم الكاميرا نحو الأم لتظهر صورة صالح حزوم وراءها، وهذه اللقطة أظهرت عمق الصورة. وتحركت حركة ماسحة في اللقطات التي تعرض المصنع.

وشغلت الكاميرا موقعاً أفقياً، باستثناء اللقطات التي تكررت فيها زاوية التصوير نحو الأعلى حوالي ثماني مرات، مثلاً: بعد خروج سعيد من السجن، تصور الكاميرا السماء، أوحت هذه الزاوية بالانطلاق والحرية أيقونياً. وتكررت الزاوية نحو الأسفل أيضاً حوالي ثماني مرات، مثل اللقطات التي تعرض المصنع من زاوية نحو الأسفل، وقد تكررت هذه اللقطة أكثر من مرة.

وسيطر التأطير الكلي في الفيلم، وقلما نجد تأطيراً جزئياً، مثل اللقطة التي تعرض وجه سعيد بعد أن صفعته أمه لتمنعه من السفر في البحر، واللقطة القريبة جداً لندى وهي تنظر معجبة بكاترين، أو اللقطة التي تعرض أمائر الغضب على زنيبة في المقهى. وهكذا وظف التأطير الجزئي لإظهار ردة الفعل، وهو توظيف يعمل لصالح قصدية المشاهِد وإشباع رغباته.

وارتبطت الكاميرا بالسارد خارج الحكاية، واختفت تماماً زاوية النظر الداخلية الأولية أو الثانوية. نخلص مما سبق إلى أننا نظر بحياد من زاوية نظر خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال خارجي.

٤-٢- اللغة السمعية: غطى الحوار المساحة الصوتية، وقام بوظائف مختلفة، منها الوظيفة الإخبارية، مثل حوار بسام الذي يخبر بفعل قام به أخوه دون أن يعرض، وهو الحصول على تصريح لزيارة سعيد، ووظيفة تاريخية مثل حوار البحارة أو كاترين وعبدوش عن صالح حزوم والأفعال التي قام بها، وحوار البحارة عن الاحتلال الفرنسي، ووظيفة استشرافية حين تخبرنا الشخصية بالأفعال التي ستقوم بها مثل سعيد وعبدوش. وحين بدأت العاصفة ودب الرعب بين البحارة على السفينة، تعرض لقطة كاترين في بيتها وهي تقول «يا خسارتك يا سعيد»، وكأنها تتوقع غرقه.

وأتى الحوار الداخلي في بعضه متقاطعاً مع الحوار العادي، مثل اللقطات التي تعرض حوار كاترين وعبدوش؛ إذ يدرك عبدوش العلاقة بين كاترين وسعيد حين تطلب منه أن يبقي سعيد في الميناء، فنسمع الصوت الداخلي لكليهما وفق الرؤية من الخلف؛ فيظهر السارد خبيراً بأفكار الشخصيات. وتكرر الحوار الداخلي للأم وهي تخاطب البحر، وحوار داخلي لسعيد وهو يفكر بخيانته لعبدوش.

تميزت موسيقى الفيلم بتنوعها وظهورها المتقطع القصير جداً وصوتها المنخفض، واقتصرت على اللحظات الدرامية، مثل مجيء الدرك للقبض على سعيد، والموسيقى الراقصة في الملهى، ونادراً ما ربطت هذه الموسيقى بين المقاطع.

وظهرت الأغنية الخارجية مرة واحدة، بعد اللقطة المجمدة العامة، التي تعرض مظاهرات الشعب ضد الاحتلال الفرنسي، وحين يتحرك المنظور في اللقطة نسمع

الأغنية: (أنتِ سورية بلادي أنت مهد الكرامة). ويصاحب صوت الرعد لقطة تعرض كاترين تلمس يد سعيد، عبَّر صوت الرعد عن قوة العاطفة بينهما. وتنوعت الأغنية الداخلية، وعبرت عن الحدث، فهناك الأغنية الراقصة في الملهى، والأغنية الشعبية في المقهى، والأغنية الشعبية في جلسة السمر بين البحارة، وربطت هذه الأغنية بين جزأي الفضاء الداخلي؛ إذ يجلس البحارة في ساحة البيت بينما يتحاور بسام وندى في المطبخ.

تزامنت اللغة البصرية والسمعية، باستثناء بعض اللقطات مثل اللقطة التي نسمع فيها صوت الأم ولا نراها «لا تزامني»، ثم نسمع صوتها ونراها «تزامني».

٥ - البنية السطحية:

سيطر القطع الحاد بين اللقطات، وتميزت هذه العلاقة بالخطية المسترسلة، وجاءت الخطية المتقطعة على نحوٍ قليل جداً، وكذلك علاقة الترابط المستمر بين اللقطات، التي تكررت في الفيلم مرتين.

وشكلت اللقطة المجمدة عنصراً بارزاً، وكذلك اللقطة القصيرة جداً المتكررة التي تعرض البحر؛ إذ تناوبت هذه اللقطة مع اللقطات التي تعرض اللقاء الغرامي الذي تتذكره كاترين مع سعيد، وصاحبت الأغنية هذه اللقطات، فلعبت دور الباعث والمحرض على استرجاع الذكريات.

وفي المشهد الأخير من الفيلم تميزت العلاقة بين اللقطات بالخطية المسترسلة، إذ تناوبت اللقطات التي تعرض الأم وهي تتوسل إلى البحر أن يرد ابنها سالماً من العاصفة، واللقطات التي تعرض كاترين وهي تتخيل موت عبدوش، واللقطات التي تعرض مقاومة البحارة العاصفة. نخلص مما سبق إلى أن بنية الفيلم درامية لأسباب منها: تسيد الحوار الدرامي المساحة الصوتية في الفيلم، وكشف الحوار عن الصراع بين

الشخصيات، الذي قادها إلى الأزمة مثل الحوار بين كاترين وعبدوش، والحوار بين كاترين وسعيد، ومحاولة تحريك الكاميرا بين الاقتراب والابتعاد من المنظور، وإظهار ردات الفعل، وتوازن زاوية التصوير نحو الأعلى مع زاوية التصوير نحو الأسفل، إلا أن اختفاء زاوية الداخلية السمعية والبصرية أمالت الفيلم قليلاً نحو الغنائية؛ إذ تصدر اللقطات من منظور ذاتي للسارد القابع خلف الكاميرا.

٤ - مقارنات

١- التشابه والاختلاف بين أسلوب القصة وأسلوب الفيلم

تتبلور أسلوبية السيناريو مع مقارنته مع أسلوب نص القصة الفنية؛ لذلك سوف نجري محاولة مقارنة بين الأسلوبين. نتساءل هل ينطوي الملفوظ في بنيته المادية على قيمة ذاتية، أي بما هو غاية لا وسيلة؟

إن غياب الوظيفة الإنشائية أول مظهر أسلوبي يطالعنا في السيناريو؛ إذ توظف اللغة في السيناريو كوسيلة لغاية سينمائية هي استعمال الكاميرا لموضوع القصة، ولهذا نلاحظ عدة مظاهر أسلوبية في السيناريو:

١ً – التراكيب القصيرة المتفككة عكس تراكيب القصة الفنية:

تتميز جمل السيناريو بتركيبها القصير، وتفككها مثل:

(**المشهد الأول:** شاطئ البحر.

١ – عامة للبحر: الشمس تنحدر للمغيب. وتتسلل بين الغيوم.

٢ – متوسطة: تفاصيل للموج يتكسر على الشاطئ.

٣ – كبيرة: موجة سريعة تصدم صخر الشاطئ محدثة زبداً)[١].

٢ً– الالتزام بالوحدات السردية الإرشادات، (ووظيفتها التعريف والتأطير الزماني والمكاني، وتقدم في القصة جاهزة)[٢]، أما القصة فإنها غير ملزمة بها.

---

١ – شاهين محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ١

٢ – تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٨

٣ً – استخدام أفعال دالة على حركة معينة:

أي استخدام الأفعال في تراكيب أحادية الدلالة، أقرب إلى تراكيب اللغة العلمية، تعمل على صعيد أفقي توزيعي. ويؤكد سمة مهمة في لغة السيناريو، وهي السمة الجبرية الفورية؛ إذ لا يترك السيناريو خياراً آخر للممثل أو المخرج في حركة الجسد أو حركة الكاميرا كما تفعل القصة الأدبية. مثل:

(١١- متوسطة: «الأب وعادل»

الأب يمسك بساعدي عادل وبحرارة يقول: – نظام: بيجي يوم بيحكي فيه.. قوم...

عادل ينهض بتثاقل بينما راح الأب يربت على كتفه قائلاً)[١].

تعود الأولوية في وصف المكان إلى تحديد مواقع الأشياء فيه، وقربه وبعده من الكاميرا؛ أي تحويل الفضاء الروائي إلى ديكور سينمائي، أما إظهار جمال الموصوف كما في القصة الأدبية فهو مؤجل إلى لحظات تصوير الفيلم؛ أي أن جمالية الوصف في السيناريو تتحدد في الترتيب المنطقي للأشياء في الحيز المكاني، (فالسيناريو ليس سوى حوادث مسرودة لا وجود فيها للوصف الرائع والخيال السامي البعيد عن الحقيقة الواقعية كما يوجد في القصة الأدبية أحياناً)[٢]. وكما تعمل ذهنية كاتب السيناريو النموذجي[٣] على رفع المتعة الجمالية للمصور المتخصص، مثل:

١- شاهين محمد: سنياريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ٧٠

٢- الحسن أمين: الفن السابع، بانوراما شاملة عن السينما في الخمسينات الحياة السينمائية، ع ٤٤، صيف، ١٩٩٥، ص ٢٠٢

٣- توضيح: تم استعارة المؤلف النموذجي من مجال الأدب إلى مجال السينما: بشأن المؤلف الاستهلالي انظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبريو أيكو، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١ ٢٠٠٠، ص ٨٨

(**المشهد (٢)**: طبيغة ومعبد. نهار / خارجي.

١- عامة الطبيعة ساحرة – يبدو في الأفق بناء لمعبد وثني.

٢- متوسطة. تفاصيل المعبد من الخارج.

المشهد (٥): المعبد. داخلي / خارجي / ليل

١- كبيرة. لمدخل المعبد ثم يبدو الفتى وبيده سراج داخلاً من باب المعبد)[١].

٤ً - تحديد علاقات المستويات الثلاثة «الموسيقي والصوتي والبصري» بأسلوب مباشر وصريح عكس أسلوب القصة الفنية القائم على الربط الأدبي غير المباشر بين تلك المستويات.

٥ً - تحديد عناصر المكان من خلال علاقتها مع حركة الشخصية والحوار:

(**المشهد الثالث**: داخل المعبد نهار / خارجي

٢ – كبيرة. وجه الفتى ينظر إلى الصورة بخشوع ومحبة.

أبو فارس: تأمل الفتى الصورة وكأنه يعرفها.

٣ – كبيرة. الصورة وكأنها تنظر إلى الفتى)٢.

٦ً - تحديد علاقة عناصر المؤثرات مع الصوت البشري بأسلوب مباشر وصريح عكس أسلوب القصة:

(**المشهد (٣)**: شط العرب.

نفس راكورات مشهد واحد.

يد أبو قيس تنبش ثم تفرك التراب الندي.

١- شاهين محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ٣

٢- شاهين محمد: سناريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ٢

صوت أبو قيس يأتي ممزوجاً بالصدى: امبارح ما شتت)[1].

٧ً – تحديد علاقة النغم الموسيقي مع الحركة بأسلوب مباشر وصريح عكس القصة:

(اللحن الموسيقي يتسلل بهدوء حتى يبلغ ذروته عند حركة الفتى)[2].

٨ً – تحويل الوحدات السردية المساعدة في القصة الفنية إلى «نوى»:

تختفي في لغة السيناريو الوظائف المساعدة، وهي التي (ترد لملء الفراغ وتوجد في مناطق الأمن)[3]، وتتحول إلى وظائف أساسية «نوى»، وهي التي (تشكل مفاصل القصة وترد في مناطق الخطر فتكون بداية لشك أو نهاية له)[4]، لأن فن السيناريو معد لتصوير الفيلم، والميزة الأساسية في الأفلام أنها فن الحركة؛ إذ يعتمد النجم السينمائي في بناء نجوميته على حركة جسده المميزة التي تجذب الجمهور، فانتقلت عدوى الحركة إلى التوليف، فيلم يعد القطع الحاد السبيل الوحيد للانتقال بين اللقطات، فتنوعت أساليبه معتمدة على حركة الكاميرا والممثل والمجال، ولهذا السبب فإن الوصف الدقيق للهيئة أو الحركة البسيطة التي تقوم بها الشخصية تأخذ دور الوظائف الأساسية في السيناريو، والتي يمكن أن يعبر عنها الروائي من خلال الوظائف السردية المساعدة. يقوم وصف الهيئة أو الحركة البسيطة على بناء العنصر الدال، الذي يخرق مفهوم التوقع عند المشاهد. ونقصد بالعنصر الدال هنا هو اللقطة الكبيرة أو اللقطة الكبيرة جداً؛ إذ تقترب الكاميرا من الممثل لتركز على شفتيه أو يديه بأسلوب جذاب.

---

١ – صالح توفيق: سيناريو المخدوعون، الحياة السينمائية، ع ٤، تشرين ١، ١٩٧٩، ص ٨٠

٢ – شاهين محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ٣

٣ – تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٧

٤ – المرجع السابق، ص ٣٧

٩ً- صيغة خطاب السيناريو:

تروى الأحداث في السيناريو بلسان الراوي، إلا أن كاتب السيناريو لا يروي أحداثاً جرت في الماضي، وإنما يروي أحداثاً تجري الآن، يعبر عنها في صيغة المضارع أو الجمل الاسمية، تحمل صيغة المضارع والجمل الاسمية معنى الحاضر والمستقبل القريب معاً:

(المشهد الثامن: زقاق شعبي نهار / خارجي

١- أمريكية شاريو «: عادل في أحد الأحياء

الشعبية يرفع ربطة عنقه أثناء سيره ليبدو أكثر انسجاماً مع الجو الشعبي. الأطفال يقبلون صائحين يجرون في امتداد الزقاق. الكاميرا تلاحق حركة الذي يتوقف هنيهة ليلتفت الصغار المقبلين من خلفه راكضين صائحين للحظات يحدق عادل في وجه أحد الصبية البائسين ويلمس على رأسه، ويتابع طريقه خارجاً من الصورة»[١].

لاشك أن الحوار مروي في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر؛ إذ (تظهر تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده)[٢]. ولكن صيغة الخطاب المعروض غير المباشر هي صيغة صغرى في صيغة كبرى. وهنا تقع الإشكالية، ماذا نسمي هذه الصيغة؟ هل هي صيغة الخطاب المسرود؟ الجواب هو بالنفي، لأن الخطاب المسرود (يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله)[٣]، يعني أنه يتحدث عن أشياء في صيغة الماضي. وليس بالإمكان أن تكون صيغة الخطاب المعروض لأنها تفترض وجود متكلم ومستمع، أما في السيناريو فإن راوياً ما يقوم بروي الأحداث بصيغة الحاضر، أي أحداث تجري الآن. ولا يمكن أن تكون صيغة الخطاب المنقول التي تفترض وقوع هذه

١- شاهين محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، السيناريو السينمائي، ص ٧

٢- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، مرجع مذكور، ص ١٩٧

٣- المرجع السابق، ص ١٩٧

الأحداث سابقاً، أما في السيناريو فإن الراوي يروي أحداثاً يفترض أنها تقع الآن للمرة الأولى، أي في زمن القراءة. لنقترح صيغة تتوقف أولاً على وجود الراوي فهو خطاب مسرود، وثانياً على صيغة المضارع فهو خطاب تمثيلي، أي أن الصيغة الكبرى هي صيغة الخطاب المسرود التمثيلي «المعروض.» وهنا نشير إلى أن بعض السيناريوهات تستخدم، على ندرة، صيغة الماضي أو صيغة المبني للمجهول: (هنا تكشف الكاميرا براكية متواضعة على الشاطئ وقد جلس الخياط أبو فارس إلى جانب سعيد)[1].

(فُتح الباب الخارجي وأعيد غلقه باليد اليمنى، سار باتجاه مخرج الحارة، شعر بحاسته السادسة أن هناك من يراقبه من أعلى – نظر باتجاه نافذة الدور الثاني وللحال انسحب وجه نسائي واختفى خلف ستائر أحد الشبابيك – كان بائع البقالية يفتح مغلاق دكانه فقال له:

– صباح الخير، فأجابه البائع يسعد لي هالصباح أستاذ صبحي)[2].

بناء على ما سبق تحديده من صيغة الخطاب المسرود المعروض، فإن أغلب السيناريوهات هي درامية تعتمد على تمثيل الحوار والفعل في الزمن الحاضر، أما القصة فلا ضابط لها، والقصاص حر في اختيار الصيغة السردية التي يراها مناسبة.

١٠ً – تحديد عناصر الصورة السينمائية:

يعمل السيناريو على تحديد عناصر الصورة السينمائية، من لون وإضاءة وديكور ووضعية الشخصيات وموسيقى وعناصر مؤثرات، بشكل آلي ومحدد عكس الصورة الفنية في القصة:

١– فروح محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، الحياة السينمائية، ع ٢٨، شتاء، ١٩٨٦، ص ١٠٥

٢ – ذكرى سمير: سيناريو حادث نصف المتر، الحياة السينمائية، ع (٢٣ – ٢٤)، ١٩٨٤ – ١٩٨٥، ص ١٢٢

(بدا الغروب يغطي المنطقة برومانسيته الشاحبة...

حصى تتدحرج على سفح التل...

تنحدر الخطوات المتعثرة على الحصى..)[1].

(شاهين يسير ويسير.. وراءه البحر والأفق الأبيض

صوت مزمار جبلي.. وصوت فيه بحة عميقة جافة تعن...

وحـــده شـــرد بالليـــل وحـــده بيقاســـي الويـــل

وحـــده ردَّاد الخـــيل وحـــده حمـــى هالدور)[2]

١١ً – تتجسد في القصة (الإحالة المطلقة بنص أو بوحدات نصية مبنية بالدرجة الأولى على الوصف حيث لا يُحد الموصوف بزمن معين، وكأنه مرتبط بحقيقة ثابتة أو بحال دائمة)[3]، وتتحقق (الإحالة الإشارية في نصوص تقوم على علاقات إشارية، ترتبط بعلاقة تجاور مع «أنا» «الآن» وهنا المتكلم، وتتناول ثلاثة أزمنة «حاضر، مستقبل، ماضي»)[4]، ونصوص (لها سمة الإحالة المقيدة اللا إشارية، تحيل إلى ماض يبدو منقطعاً عن حاضر المتكلم)[5]، (ونصوص سمتها التداخل الإحالي من قطع وتضمين وتراصف)[6]، أما في السيناريو، فإن حدود الإحالات تبدو أكثر تمايزاً. إن الهيكلية القصصية للسيناريو، بشكل عام، هي وصفية إشارية:

١- المالح نبيل: سيناريو الفهد، الحياة السينمائية، ع ٢، آذار، ١٩٧٩، ص ١٠٧

٢- المالح نبيل: سيناريو الفهد، الحياة السينمائية، ص ١٠٨

٣- فرنسيس مريم: في بناء النص ودلالته " محاور الإحالة الكلامية "، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص ٣٥

٤- المرجع السابق، ص ٣٦

٥- المرجع السابق، ص ٣٨

٦ - المرجع السابق، ص ١٢٣

(والصورة هنا تجسد كلام الخياط عن الأسطورة)[1]، (في الحال، يستعيد العازفون وضعيَّتهم السابقة)[2].

١٢ً- يظهر المنطوق الانعكاسي، بشكل نادر، في القصص الأدبية، (ونعني به المنطوقات التي تتعامل مع ذاتها. هكذا يمكن لفالمون أن يكتب: «وأجدني أكثر هدوءاً منذ بدأت أكتب إليك». إنه يتحدث إذن، من داخل المنطوق، عن أحد عناصر عملية النطق في هذا المنطوق بالذات، وعن عمل الإرسال)[3]. ويختفي هذا المنطوق في السيناريو؛ إذ يتحول الخطاب إلى تحديد الأفعال.

١٣ً- تتحول الألفاظ الفارغة الدلالة مثل «هو، هي، هم.. » **إلى ألفاظ دالة بذاتها.** مثل (شجرة، رجل، فلان..)، لأن السيناريو يعتمد في كتابته على التصوير السينمائي:

(وفي الداخل نلاحظ ولداً يعدو باتجاه المقهى – إنه رياض بن رجا، يلتقط الولد أنفاسه، يخاطب أباه الجالس على طاولة المختار)[4]

١٤ً- في السيناريو تتحول الجمل التي في القصة الفني المرتبطة حقيقتها المنطقية بتعريف كلماتها إلى أفعال مسرودة، ونادراً ما تأتي ضمن الحوار. مثلاً تتحول عبارة (الرجل المتزوج له زوجة) في السيناريو إلى أفعال مسرودة: (الرجل يخاطب زوجته). وكذلك الأمر مع الجمل التي تستند حقيقتها إلى الصفات. مثلاً تتحول الجملة (الرجل المسافر

---

١ – فروح محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، ص ١٠٥

٢ – فروح محمد: سيناريو الشمس في يوم غائم، ص ١٠٦

٣ – تودورف تزفتان: الأدب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٢

٤ – علوية برهان: سيناريو كفر قاسم، الحياة السينمائية، ع ٣، تموز، ١٩٧٩، ص ٨١

حزين)، إلى أفعال تُظهر حزن الرجل: (الرجل يتظاهر بالحزن، الرجل يلجأ إلى الحانة للشرب حزناً على فراق أهله..)

١٥ً – في السيناريو يتحول ضمير المتكلم المفرد الدال على الراوي إلى ضمير المتكلم الجماعي، كما أنه يكثر من استخدام أفعال الرؤية. مثل: (نرى، نلاحظ)، يدلنا ضمير المتكلم الجماعي على طبيعة العمل المشترك في إخراج الفيلم السينمائي، وكما يدلنا فعل الرؤية على الطبيعة البصرية للقصة: (على حفافي الطاولات نلاحظ عناصر شابة في حدود ١٥ سنة، إنهم أمل المستقبل.. وفي الساحة أصبحت القهوة المكان الوحيد المضيء، الضجة والضوء منبعثان منها، يغمران الساحة، وفي الداخل لا يزال الجو على حاله، ومن الداخل نلاحظ ولداً يعدو باتجاه المقهى)[١].

بناء على ما سبق، نستنتج أن على كاتب السيناريو أن يأخذ في الحسبان الاختلاف الكبير بين بنية السيناريو وبنية القصة وفق ما يراه من تشابه واختلاف. عرض بعض الباحثين عوائق نقل الأدب إلى السينما مثل اللغة والدين والسياسة والجنس و(السمات الملحمية، أو السردية الوصفية، أو الذهنية، أو تلك التي تستخدم بإسراف تيار الوعي)[٢]. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن فيلم السكين، المأخوذ عن رواية ما تبقى لكم رواية تيار الوعي، قد تتبع خطوط الرواية بدقة كبيرة و لم يعجز المخرج عن نقلها إلى السينما، وهذا يعود إلى أمرين: الأول هو الأسلوب السينمائي الواضح في القصة الذي سهل نقلها إلى السينما، الثاني هو قدرة المخرج على التحكم بآلية الكاميرا وقدرتها على التعبير.

١٦ً– السيناريو أحادي الدلالة، أما القصة فإنها في أغلب الأحيان متعددة الدلالة.

---

١ – علوية برهان: سيناريو كفر قاسم، ص ٨١

٢ – عصمت رياض: الأدب والفنون، الحياة السينمائية، ع ٤٣، خريف، ١٩٩٤، ص ٥١

١٧ً – مهما كانت العبارات بسيطة يجب على كاتب السيناريو أن يعادلها سينمائياً «يحولها إلى فعل». مثلاً تحول عبارة «فلان خباز»، تتحول إلى: «فلان يخبز».

١٨ً – تختفي العبارات التفسيرية من القصة، بينما (يحمل السيناريو أثناء التمهيد أو التعليق أو الخاتمة عبارات تفسيرية)[١].

١٩ً– ما هو شاعري في القصة حشو في السيناريو.

٢٠ً– القصة تروي الحكاية باللغة المكتوبة، أما السيناريو يروي القصة على اعتبار أنها ستروى بالصور السينمائية.

٢١ً– الموضوع في القصة هو الحدث الدرامي والوصف والشخصية، والموضوع في السيناريو هو الحدث الدرامي والشخصية.

٢٢ً– تعتمد القصة على وصف المشاعر الداخلية، بينما يعتمد السيناريو على تحديد المشاعر الإنسانية.

٢٣ً– يجمع زخم الحدث الدرامي في السيناريو بين الوحدات السردية، أما في القصة فإن الأسلوب الإنشائي يربط بين الوحدات.

٢٤ً– تقوم الشخصيات بأداء الحوار في السيناريو، أما في القصة، فيحتمل أن يتدخل الراوي في نقل الحوار في صيغة الخطاب المنقول غير المباشر.

٢٥ً– السيناريو خبرة قراءة، بينما القصة خبرة تخيل.

٢٦ً– يعتبر وجود الفلاش باك في السيناريو وجود ورطة في القدرة على توجيه الحدث، بينما في القصة فهو أسلوب فني أصيل.

---

١ – ستيفنسون رالف، ر. دوبري جان: التقطيع الفني وحركة الكاميرا، ت: خالد حداد، الحياة السينمائية، ع ٤١، صيف، ١٩٩٣، ص ١٦٢

٢٧ً- السيناريو فن انتقاء الحكاية من القصة الأدبية.

٢٨ً- السيناريو قراءة أولية لقصة متميزة في اتجاه واحد من خلال تتابع المشاهد وعنونتها.

٢٩ً- السيناريو عمل فني غير مكتمل، ونحن نختلف مع الذين يعتبرون السيناريو عملاً أدبياً مكتملاً، مثل المخرج بيلا بالاش، الذي يقول إن (السيناريو لم يعد مكملاً فنياً أو سقالات تُرفع بمجرد أن ينتهي بناء البيت، لكنه شكل أدبي محترم)[١].

٣٠ً- تقرر لغة السيناريو ما سيُرى ويسمع، بينما تقرر لغة القصة ما سيُقرأ وما سيُتخيل.

٣١ً- يخلو السيناريو من الحشو، أما القصة فقد تصادفنا بعض العبارات التي لا طائل منها سوى الزخرفة.

٣٢ً- يخلو الحوار في السيناريو من عبارات الانتقال التي نجدها في القصة.

٣٣ً- السيناريو فن تجسيد الحكاية، والقصة فن تخيل الحكاية.

٣٤ً- السيناريو تأويل القصة الأدبية «هذا إذا كان السيناريو مأخوذ عن قصة أدبية»، والقصة فن توسيع السيناريو وتعدده «هذا إذا كانت القصة مكتوبة لأن تصبح فيلماً، كما هي روايات إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب».

٣٥ً- القصة عمل قائم بذاته، أما السيناريو جزء من مشروع سينمائي.

٣٦ً- تعالج القصة الحركة في المجال، بينما يعالج السيناريو والفيلم حركة المجال والحركة في المجال.

٣٧ً- يبنى السيناريو في شكل يطغى فيه الجانب الإرشادي على الجانب الدلالي، أي أنه مؤسس لدل الممثل وتوجيهه في مسار معين، لهذا فإن الشفرات المرمزة مسبقة

---

١ - دوارة فؤاد: السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د . ط، ١٩٩١، ص ٤٨

الإعداد، أما في القصة، فمن الخطأ أن نقول بأن (المتكلم يملك معنى جاهزاً، ولهذا من الخطأ استعمال كلمة «كود»، لأنها تدعونا إلى الاعتقاد بأسطورة الدلالة الجاهزة سلفاً)[1]؛ لهذا السبب تتميز القصة ببنية عميقة[2] دلالية منطقية أكثر من البنية العميقة للسيناريو، فالأولى تعتمد على القدرة اللغوية والقواعدية في صنع التراكيب البليغة، لهذا نشعر بمتعة القراءة، تُصدر هذه اللغة مفهومات وتصورات ذهنية، أما الثانية، تعتمد على حركة الكاميرا في تنظيم خطاب السيناريو، فتستعمل التراكيب القصيرة، ولهذا نشعر بمتعة التجسيد، ويطغى الجانب الوظيفي على الجانب الجمالي، بناء على ما سبق نجد أن رد «رورتي» على السيميائي الإيطالي أُمبيرتو إيكو هو أقرب لشكل السيناريو منه إلى القصة، يقول رورتي (إن الشيء الوحيد الذي يمكن أن نفعله هو أن نستعمل هذا الشيء)[3]، لأن المخرج لن يفكر في كيفية اشتغال نص السيناريو، كما يفعل كاتب السيناريو حين يعتمد على الرواية، وإنما سيفكر كيف يخرج المشاهد سينمائياً.

٢- الظواهر الأدبية (القصصية) في السيناريو:

- الوصف الشاعري والاستطراد.

- استخدام الصوت الخلفي: (دعهم يأخذون الدفء والمعاطف، جسدك والطمأنينة وفي الليل تحول حلماً، رؤيا، صوتاً، صدى، ثورة أخفق من الشرق والغرب والشمال والجنوب طالعاً من جسد الأرض.. عابراً في نسغ الصنوبر ماراً فوق جراح البشر..)[4].

١- الأدب والدلالة، مرجع مذكور، ص ١٧

٢- انظر مفهوم البنية العميقة في: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، تأ: سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر: مكتبة لبنان، لونجمان، ط١، ١٩٩٧، ص ١٢٤

٣- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع مذكور، ص ١٧١

٤ - المالح نبيل: سيناريو الفهد، ص ١٠٢

٣- ظواهر أسلوب السيناريو في القصة:

- تقديم المقاطع بتحديد للزمان والمكان. مثل طريقة بدء المشاهد في السيناريو. كما في رواية «حبيبتي يا حب التوت»[١] التي اُسْتلهمت في فيلم[٢] يحمل العنوان نفسه. تقارب بدايات بعض مقاطعها شكل الكتابة السينمائية «السيناريو»، لأنها تبدأ بتحديد مستقل للزمان والمكان، وكما نعلم أن (السيناريو ينظم إيقاع المراحل «تعاقب الليل والنهار، داخلي، خارجي، مدة» ويبني مجمل القصة تبعاً للمعايي الأساسية وهي الزمان والمكان والحركة)[٣]

ويبدو أسلوب السيناريو واضحاً في رواية «عائد إلى حيفا»؛ إذ يبدأ المقطع كالتالي : (مساء يوم الخميس، ٢٢ نيسان ١٩٤٨، سمعت «نوراز ونشتاين».)[٤]. (صباح الأربعاء، ٢١ نيسان، ١٩٤٨)[٥].

- توظيف الوصف في تحديد ملامح الشخصية وتأطير المكان وتعيين الزمان، مع اختفاء أدوات الربط بين الجمل، وقصر التراكيب وتفككها، كما في رواية كفر قاسم: (في شارع تجاري مزدحم، رصيف عليه بضع كراسي وطاولات، الكرسون ينتقل بينها، يصيحون به كوهين، جيب نس كافي)[٦].

١- داوود، أحمد : حبيبتي يا حب التوت ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٦

٢- حداد، مروان : حبيبتي يا حب التوت ، سيناريو : مروان حداد ، قصة : أحمد داوود، تصوير: جورج لطفي الخوري، منير جباوي، مونتاج: مروان عكاوي، موسيقى: حسين نازك، مدة الفيلم: ٩٧ دقيقة «ملون»، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٩، الممثلون: عبد الهادي صباغ، نادين، يوسف حنا، عدنان بركات.

٣- الكتابة السينمائية ، مرجع مذكور ، ص ١٣

٤- كنفاني غسان : عائد إلى حيفا ، الآثار الكاملة، مج ١، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، تشرين الثاني «نوفمبر» ١٩٧٢، ص ٣٨٠.

٥- عائد إلى حيفا ، ص ٣٤٦

٦- الجندي عاصم: كفر قاسم، بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٧٩، ص ٢٨

٤- الاختلاف بين أسلوب القصة وأسلوب الفيلم:

- الفورية: تفوق السينما القصة في الإيحاء بطابع الفورية، مثلاً: حين يعرض فيلم السكين شخصية مريم وهي تقتل زكريا، فإن المشاهد يرى في الزمن الحاضر، زمن العرض، فعل القتل على نحو أكيد وفوري.

- الشخصية: نحصل في القصة كما في الفيلم على الصفات النفسية للشخصية تدريجياً، أما الصفات الخارجية فإنها تُقدم في القصة على نحو تدريجي، أما في الفيلم فإنها تُقدم دفعة واحدة في لقطة كاملة، أو على نحو متدرج من خلال اللقطات الكبيرة المتتابعة.

- المكان: يأتي وصف المكان في الفيلم إما تدريجياً كما في القصة، أو دفعة واحدة في لقطات تقريرية. والمكان في الفيلم أكثر توظيفاً للأحداث من القصة، لأنه يعادل الحدث، ولا يمكن للفيلم أن يستغني عنه، أما في القصة، فالأمر يختلف أحياناً، لأنها غير مشروطة بوصف للمكان.

- السياق: إذا اعتبرنا المُشاهد أو القارئ متلقياً، فإن سياق القصة والسيناريو سياق غائب، أما سياق الفيلم فهو سياق حاضر[١]. يترتب على السياق الغائب تكذيب أو تصديق الحكاية المروية، إن معنى القصة لن يشير مباشرة إلى حدث يقع حاضراً أمام المرسِل والمرسل إليه، في العالم الخارجي، بل في فضاء خيالي، ندخل إليه من خلال الكلمات، فهو سياق غائب مجسد قد يكون سيميائياً أو ظاهرياً، أما سياق الفيلم فهو سياق حاضر تجسده الصور، ورغم أنه حاضر فإننا لن ننكر عليه الصفة الخيالية التي يؤكدها الخطاب السيميائي المركب.

١- انظر مفهوم السياق الحاضر في: السيمياء والتأويل، روبرت شولز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٤، ص ٥٤

- التأويل: بما أن سياق القصة سياق غائب فهو عرضة، لا للتصديق والتكذيب فقط، وإنما لهيمنة التأويلات، أما الفيلم، تجتمع فيه تقنيات صناعية لا توقف عجلة التأويل، وإنما تقلل منها، وفي الوقت نفسه تؤكد واقعية الفيلم. أما السيناريو فهو أقل هذه الأشكال الفنية دلالة، رغم سياقه الغائب، لأن لغته تعتمد على التحديد والتخصيص. إن السنياريو وجه واحد من أوجه استلهام القصة، فهو مؤطر بلغة سينمائية تقارب المكان المؤطر والزمان المحدد، والحوار الملون بنغمة صوتية موصوفة، وملامح شخصيات تطلب بعينها. وهذه المقاربة، وليس المطابقة، تسمح للسيناريو بقسط قليل من التأويلات، إلا أنها تبقى محدودة قياساً بالفيلم والقصة الأدبية. وهذا يقودنا إلى استنتاج مهم: إن القصص التي تظهر مؤثرات التقنية السينمائية مثل (تحديد الزوايا وتكرارها كما في القصة «ما تبقى لكم»، المكان المؤطر كما في قصة «عود النعنع»، توزيع الإضاءة مثل راوية «القلعة الخامسة») إن هذه القصص قد متعت القارئ ونقلته إلى أجواء سينمائية، إلا أنها قللت من شأن النظم التأويلية في النص.

- أغلب القصص والأشكال السردية فيها مستويان شكليان، شكل تمثيلي مباشر «لغة المؤلف»، وشكل ممثل «الشخصية والوضعية والحدث». في السيناريو أيضاً شكل تمثيلي وشكل ممثل، أما في الفيلم فهناك شكل تمثيلي «أسلوب المخرج الفني» وشكل ممثل، وشكل تقني «الكاميرا، الإضاءة، العدسة».

- الإشارات: أشار الناقد الأمريكي روبرت شولز إلى الاختلاف بين وظيفة الإشارات في السينما ووظيفتها في القصة: (ففي لغة القص اللفظي تؤول كل إشارة بأنها مفهوم أو صنف)[1]، أما في السينما فإن (الإشارة ترتبط بقوة بمرجع معين.... إن العمليات السردية للقارئ حين يهتم بقصص مطبوعة تتجه أساساً نحو عملية التصوير

---

١ - المرجع السابق ، ص ١١٥

التخيلي. هذا ما يجب أن يقدمه القارئ لنص مطبوع. أما في السرد السينمائي فينبغي أن يقدم سارديه أكثر تصنيفاً وتجريداً. وهذا هو السبب في كون نقد الأفلام أكثر إثارة من النقد الأدبي. فالفيلم المتقن يتطلب تأويلاً، بينما لا تتطلب الرواية المتقنة إلا فهماً. وهنالك إسهاب في تقديم تعليق لغوي على موضوع لغوي، لا يصح حين يكون الموضوع بصرياً بوضوح)[1]. تتطلب الرواية إلى جانب الفهم التأويل، لأن الفهم يأتي في الساردية[2] في الدرجة الأولى، ثم يأتي التأويل، وتتميز ساردية القصة بأنها ساردية أطول وأعمق من ساردية الفيلم؛ إذ تعمل على آلية التصور التخيلي عند القارئ، لأن سياقها غائب، أما سياق الفيلم حاضر بشكل دائم. إن جهد المخرج في تجميع أحداث فيلمه من قصة واقعية يعادل ساردية القارئ للقصة، الذي يبدل (الوحدات السردية «شخصيات، مشاهد، أحداث» بوحدات لفظية «أسماء، صفات، عبارات، أشباه جمل»)[3]؛ إذ ينظم المادة التي يتلقاها في النسق الحكائي الذي ينشئه، فيجري الزمان بمعدل ثابت، وتتم الأحداث بترتيب زماني متعاقب، تأخذ الشخصيات صفاتها الواقعية. وإذا كانت الإشارة القصصية تؤول بأنها مفهوم أو صنف فارغ وليست بالإشارة السينمائية التي ترتبط بمرجع معين، فإن إشارة السيناريو تقارب مرجعاً معيناً مع انتظار تحققه في التصوير السينمائي.

١- الرجع السابق، ص ١١٦ — ١١٧

٢- بشأن الساردية يقول روبرت شولز في كتابه السيمياء و التأويل : (ينبغي أن أستخدم كلمة «ساردية»، لكي أشير إلى العملية التي يبني بها القارئ على نحو فاعل قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين. فالقصص يقدم لنا في صورة قص «نص سردي» يوجهنا حين تبحث سارديتنا الفعالة عن اكتمال العملية التي ستحقق القصة) ، ص ١٠٧ — ١٠٨.

٣- المرجع السابق، ص ١٨٩

- المنطوق الإنجازي: في الفيلم يتحول، أحياناً، المنطوق الإنجازي مثل: («أقسم أني كنت البارحة في داري»، أو «أعلن التعبئة العامة»)[1]، إلى لقطات تعرض الشخصية في الدار، أو تعرض التعبئة العامة.

- الألفاظ الفارغة: تندر الألفاظ الفارغة في الحوار السينمائي مثل «هو، هي، هذه، تلك.. »، ففي الفيلم لن نجد ممثلاً يقوم بالنظر إلى الشجرة ويقول أنا أنظر إليها، بل ستعرض لنا الشجرة في لقطة من زاوية نظر داخلية، أي من زاوية نظر الشخصية التي تنظر إليها، تعادل زاوية التصوير للقطة الشجرة اللفظ الفارغ «هذه».

- ذاتية المبدع: يرى البعض (أن مشاعر المصور لا تنقل إلا في اختياره للموضوعات والزوايا في الطبيعة الميتة أو منطقة التغطية، فهو يلتقط صوراً لحدائق واقعية وهوام واقعية، أما الروائي أو الرسام فينهمك في استعمال المشاعر ونقلها في كل كلمة مكتوبة)[2]. والحق، إن هذا الرأي لا يخلو من تبسيط لعمل المخرج، إن لم يكن تجاهلاً له. إن اختيار ما يسميه الزوايا في الطبيعة الميتة يعني إحياء هذه الزوايا في لقطات تجذب الجماهير، والقدرة على الاختيار تتفاوت بين مخرج وآخر، كما يتفاوت الروائيون في تصوير الحياة.

- الاستقطاب الكامل: (لا تعرف السينما الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عرفت الرواية)[3]. وحين يلغى دور البطل المركزي في القصة، فإنها تقارب ميزة الاستقطاب الكامل السينمائية، مثل رواية «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب» لمحمد ملص.

١- الأدب والدلالة، مرجع مذكور، ص ٢٣

٢- نظرية الروية، مرجع مذكور، ص ٢٧٥

٣- أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ١٩٩

- العزلة والعلانية: يرى الروائي الفرنسي آلان غرييه صاحب رواية غيرة (أن الرواية تتم في جو من العزلة والخصوصية، أما السينما فإنها لا تتحقق إلا في جو من الإبهار والعلانية، يحاول الروائي جاهداً أن يقيم عالماً قوامه الرموز المجردة، وهي الكلمات، بينما يحاول صانع الفيلم أن ينتزع الصورة الفوتوغرافية من عالم الواقع ويقطع الروابط التي تربطها به ليقيم منها عملاً فنياً مستقلاً)[1].

٥- التشابه بين أسلوب القصة وأسلوب الفيلم:

- ترابط المقاطع النصيَّة: تقابل عملية تقسيم مقاطع النص في القصة عملية التقطيع السينمائي، ويقابل ترابط هذه المقاطع في بنية نصية واحدة في القصة مع إزالة الحشو المونتاج السينمائي.

- الواقعية الفنية: وكما أن العالم الخيالي هو المقصود في القصة، فإنه كذلك في الفيلم لأنه في (الواقعية الجديدة تنعدم تماماً مسألة الحقيقة)[2].

- التعبير عن الزمن: يعبر عن الزمن في القصة بشكل مباشر من خلال الحوار أو صوت الراوي، أو من خلال مرور الأحداث، أو من خلال وصف مظهر الشخصية، كأن تصبح كبيرة في السن، ويتشابه الأمر في الفيلم[3].

- الأجناس التعبيرية: تسمح القصة مثل الفيلم بأن تتخللها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية «قصص - أشعار، قصائد» أو خارج أدبية مثل:

١- آرمز روى: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د . ط، ١٩٩٢، ص ١٤٦

٢- غرييه ألان: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى مصطفى، مصر: دار المعارف، ص ١٤٤

٣- لمزيد من التوضيح انظر في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ١٦٧

«دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية علمية دينية». وهناك أجناس تعبيرية أخرى مثل الاعتراف، المذكرات الخاصة، الرسائل، الشعر كما رأينا في فيلم «العبد»؛ حيث جمع الصوت الخلفي المتمثل بالشعر الشعبي بين اللقطات.

يتميز فيلم «كفر قاسم»[1] المأخوذ عن رواية «كفر قاسم»[2] بحكايته المركبة «حكاية المذبحة» التي تتضمن حكايات بسيطة مثل حكاية أم سعد التي تريد أن تبعث رسالة شفهية كغيرها من أهل كفر قاسم إلى عبر المذياع إلى ابنها الذي استشهد دون أن تعرف؛ إذ استخدم الفيلم أسلوب الرسائل الشفهية.

وفي نهاية فيلم «كفر قاسم» نسمع الشعر الوطني الفلسطيني: «إنني عدت من الموت لأحيا وأغني، إنني مندوب جرح لا يساوم لا يساوم، علمتني ضربة الجلاد أن أمشي على جرحي ثم أمشي وأقاوم.»

- الاستعارة: يشبه السينمائي السوفيتي سيرغي أيزنشتين التوليف «المونتاج» بالتشبيه أو الاستعارة في علم البيان وهي كما يقول عن قاموس أكسفورد الموجز (تعبير يتألف باستخدام كلمة أو عبارة في معنى آخر غير المعنى الأصلي)[3]. ويرى الشاعر والسينمائي الإيطالي بيير بازوليني (أن الفارق الأساسي بين السينما والأدب يكمن في أن لغة السينما تفتقر إلى الاستعارة والمجاز)[4]. إن هذا الرأي يخالف المنطق السينمائي وتطور

١- علوية ، برهان : كفر قاسم، سيناريو : برهان علوية، قصة : عاصم الجندي، تصوير : بيترا وانجيه، مونتاج : إليان دوبوا ، موسيقى : وليد غلمية ، مدة الفيلم : ١١٥ دقيقة «ملون»، تاريخ الإنتاج : ١٩٧٤، الممثلون : سليم صبري، عبد الرحمن آل رشي، عبد الله عباسي، شارلوت رشدي.

٢- الجندي عاصم : كفر قاسم ، بيروت ، دار الطليعة ، ط٢ ، ١٩٧٩

٣- السينما آلة وفن، مرجع مذكور، ص ٢١٣

٤ - لغة الصورة في السينما المعاصرة، مرجع مذكور، ص ١٧٤

السينما من مجرد آلة تصوير خرساء إلى آلة تصوير محدثة. ورأينا من خلال دراسة الأفلام «كيف استخدم أغلب المخرجين الاستعارة والمجاز في صناعة الصورة السينمائية».

- الحذف والتبئير: توضح الإضاءة ملامح الشخصية، وتخفي بعضها، ويقابل ذلك في القصة، على الترتيب: التبئير والاختصار. يتم التبئير في السينما من خلال الإضاءة أو حركة الكاميرا أو التأطير الجزئي وهو أبرز تقنية سينمائية معتمدة في السينما السورية، ففي فيلم «اللجاة»[1] المأخوذ عن رواية «معراج الموت»[2] للروائي السوري ممدوح عزام استخدم التأطير الجزئي على نحو دال وممتع كما في اللقطة التي تعرض يد سلمى تمتد لتأخذ التعويذة المعلقة على جدار غرفتها قبل هروبها مع الأستاذ، علّ هذه التعويذة تحميها من تجبُّر عمها.

وكذلك الأمر في فيلم كفر قاسم؛ إذ برزت اللقطة المكبرة التي تعرض فم العميل «سليم أفندي» الذي يظهر في الفيلم رجلاً ثرثاراً، فكان لهذه اللقطة دلالة بصرية عن الصفة المميزة لسليم وهي الثرثرة ونقل الأخبار والتجسس.

- تكثيف الحدث: يقابل تكثيف الحدث في الفيلم، وعرضه بأسلوب غير مباشر عن طريق عرض أشياء رمزية دالة عليه الرمز في القصة. مثلاً : يستبدل المخرج في فيلم «آه يا بحر» المأخوذ عن رواية «الدقل»، عرض اللقاء الجنسي بين سعيد وكاترين بلقطة لأمواج البحر للتعبير عن توقد العواطف وتدفقها.

١- شيا ، رياض : اللجاة ، سيناريو : ممدوح عزام ، التعاون الفني : أسامة محمد ، مدير التصوير : عبده حمزة ، مونتاج : أنطوانيت عازرية ، مدة الفيلم : ٩٠ دقيقة «ملون» ، تاريخ الإنتاج : ١٩٩٥ ، الممثلون : ثناء دبسي ، لينا باتع ، فؤاد الراشد ، حنان شقير ، كميل أبو صعب، غسان جباعي ، وليد الدبس ، أدهم الهجري ، وسعد الدين بقدونس.

٢ - عزام ممدوح : معراج الموت وقصص أخرى ، دمشق ، الأهالي ، ط١ ، ١٩٨٨

- الوصف: تقابل لقطة الحيز المسموح الوصف التقليدي في القصة الفنية.

- الزخرفة اللفظية: يقابل الاعتماد على المجال الخارجي وصناعة النجم في الفيلم الزخرفة اللفظية في القصة الأدبية. كما في فيلم «باسمة بين الدموع» المأخوذ عن رواية تحمل العنوان نفسه؛ حيث وظفت اللقطات التي تعرض الممثل «ناجي جبر» بأسلوب يحصر اهتمام المشاهد في شكل الممثل وليس في الفعل الذي يقوم به ؛ لأن الفعل الذي يقوم به متوقع من قبل المشاهِد، وخال من أي تشويق.

- تقابل حركة الكاميرا في اللقطات التقريرية صوت الراوي في وصف المكان.

- عناصر الفن: يستلهم الفيلم عناصره من الخيال ومن الواقع، ثم يستخدمها في الفيلم، أي تخضع للنظام الفني للفيلم، وكذلك الأمر في القصة.

- أجرى البعض مقارنات مفصلة بين الفيلم واللغة المكتوبة أو المحكية: (فشبهت المقاطع السينمائية بالفقرات، واللقطات بالجمل، والقطع بالفاصلة، والتلاشي بالنقطة...، وكثيراً ما شبهت الكاميرا بالقلم، وأفضل تعبير عن ذلك تعبير أستروك «الكاميرا – القلم»)[1]، وبعضهم قارن بين اللقطات الذاتية والموضوعية وبين (تقنية الروائيين في الانتقال من وجهة نظر إحدى الشخصيات إلى وجهة نظر أخرى)[2].

- تراسل الحواس: تستخدم السينما كما القصة الأدبية تراسل الحواس، فمثلاً، في فيلم اللجاة للمخرج «رياض شيا»؛ إذ نستطيع أن نسمع صوت المطر الجارف، ونشعر ببرودة قطراته في الوقت نفسه.

- ترتيب زمن الأحداث: إن القارئ أو المشاهد يعمل على جمع خيوط القصة المحكية أو المعروضة وتنسيق أحداثها، لأنه معني تلقائياً بتكوين القصة من وجهة نظره ووفق كيفية تلقيه؛ أي أنه معني بإدراك القصة، لذلك يقرر العقل في القصة والسينما

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ١٤

٢ - المرجع السابق، ص ٥٠

ترتيب زمن الأحداث، بينما في الواقع فإن القارئ أو المشاهد يعيش الزمن فهو يدركه تلقائياً، ولا يشعر إلا بضرورة وصف الحالة الشعورية فيه.

ففي قصة «القلعة الخامسة»[1] لفاضل العزاوي تمثل لحظة اعتقال «عزيز» لحظة إنجاز الخطاب، ثم يسترجع في السجن الأحداث التي أودت به إلى السجن، وفي زمن القراءة يعمل القارئ على ترتيب الأحداث وربطها مع بعضها، لأن الاسترجاع عمل على تنشيط ساردية وتشويقه، فكلما كانت القصة أو الفيلم ثري بالتشويق استطاعت مقصدية المخرج أن تحتك مع مقصدية المشاهد.

أما في الفيلم المستلهم عن الرواية التي تحمل الاسم ذاته «القلعة الخامسة»[2] فإن المخرج لم يحرص على إثارة خط زمن الأحداث، وإنما أرسلها في خطية هادئة قللت من نصيب المشاهد في صنع حكايته، وبالتالي غابت عنه ضرورة ترتيب زمن الأحداث، فشاطر المشاهدُ الشخصيةَ «عزيز» حالاته الشعورية الوجودية في السجن، وانغمس في شعوره الآسن بالزمن الرتيب، وكأنه يعيش حالة واقعية.

بناء على ماسبق نستنتج أنه في القصة يقرر العقل ترتيب زن الأحداث، وكذلك الأمر في السينما، أما في الواقع فإن العقل يقرر وصف مرور الزمن.

- الوحدة الكلية المنظمة: لا يمكن قراءة دلالات اللقطات المنفردة في وحدة كلية، وكذلك في القصة، لا يمكن للكلمات المفردة أن تعطي معنًى كاملاً ودلالات متعددة، (فالوحدة الكلية المنظمة هي التي لها قابلية التبليغ)[3].

١- العزاوي فاضل : القلعة الخامسة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢

٢- صابوني، بلال : القلعة الخامسة، سيناريو : صنع الله إبراهيم، قصة : فاضل عزاوي، تصوير : عبده حمزة، مونتاج : وليد حريب، موسيقى : نوري اسكندر، مدة الفيلم : ١١٠ «ملون»، تاريخ الإنتاج : ١٩٧٩، الممثلون : عبد الفتاح مزين، نادين، أسعد فضة، يوسف حنا.

٣ - المرجع السابق، ص ١٦٠

- الجمل الاعتراضية: تقابل الجمل الاعتراضية اللقطات المندرجة كما رأينا في فيلم «المخدوعون» :

(ينهض زكريا بحماس ويجرع بقية كأسه ويتقدم لقطات اعتراضية للصيادين.

- خطوة ولكنه يستدرك، فيستدير ويخطف المخمورين الزجاجة المخمورين التي كان يصب فيها «ثناسي»)[1].

- إن الفيلم شبيه بالقصة لأنه وسيلة السرد والوصف: (فبالوصف والسرد يستطيع الفيلم أن يحكي قصة من وجهات نظر مختلفة كما تفعل الرواية. ومع ذلك تميل السينما إلى أن تروي القصة من وجهة النظر الواحدة، الأمر الذي تتميز به الدراما)[2].

- (إن القصة في السينما، كما هي الرواية، هي أقل الأشياء، المهم هو طريقة سردها)[3].

- الإيهام: إذ يتم (الإيهام بالواقعية في الأدب والسينما عن طريق رد الفعل)[4].

- الإيجاز البلاغي: إن ظهور المنظور بمقياس نسبي صغير لا يقلل من أهميته، ففي بعض الأحيان يكون على علاقة حيوية بالحبكة (وظهوره بمقياس نسبي صغير يزيد من

١- المالح نبيل: سيناريو الياطر، ص ١٢

٢- السينما آلة وفن، مرجع مذكور، ص ٣٧٤، انظر أيضاً في: الإعداد السينمائي بين البناء الروائي والبناء الفيلمي، هاشم النحاس، عالم الفكر، م ٦، ع ١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبريل ١٩٧٥، ص ٢٤٨

٣- الكتابة السينمائية، مرجع مذكور، ص ٦٥

٤- خفايا النجم الأمريكي، مرجع مذكور، ص (٤٦ - ٤٧)

تأثيره، مثلما يحمل الإيجاز البلاغي فعاليته المؤثرة في الأدب)[1]؛ إذ تعرض اللقطة عناصر متفاوتة في الظهور، (فبينما تركز الكاميرا في الظاهر على جانب معين، تظهر في اللقطة أشياء مهمة.. وهكذا)[2]. كما رأينا في فيلم الليل ؛ ففي لقطة مميزة نرى في مقدمتها العشي مشغولاً مع الشيخ من أجل إعداد حفل تزويج ابنته وصال من علا الله، ويظهر في خلفية الشاشة علا الله وعوض مشغولين بالحديث عن فلسطين وبالصورة التذكارية لهما قبل خروجهما إلى فلسطين. إن جمع أحداث متباينة ومجملة تمثل وجهات نظر مختلفة في لقطة واحدة، تظهر فيها جدلية العمق والسطح، التي تصعد درامية الفيلم، وتوقظ ذهن المشاهد، وتدفعه لتحريك قدرته السردية في التوقع والتخمين وتكوين الملامح النفسية للشخصيات.

- الجملة المختزلة: لاحظنا في دراسة العناوين كيف يأتي العنوان كلمة مفردة، ورأى علماء النحو أنها جملة مختزلة، لإمكانية تصور موقف يكتفي فيه بنطق كلمة واحدة، إن هذا الاستخدام يقل في الفنون السردية الأدبية، لكنه يكثر في الفنون التصويرية مثل فن السينما؛ إذ تسيطر اللقطة الكبيرة جداً على المستوى السردي الصوري التي تعرض أحد أعضاء الجسد كالفم، وكأنه أراد أن يقول جملة مختزلة: (فم)، وكذلك الأمر بالنسبة للحوار المختصر، كما في فيلم اللجاة؛ إذ تنطق الشخصية كلمة واحدة، وهي اختزال للحوار.

- أما الظواهر الروائية في الفيلم فقد تم استنتاجها من خلال دراسة الأفلام. وكذلك الأمر بالنسبة للظواهر السينمائية في القصة، فسوف يتم استنتاجها من الرواية في الفصل الثاني.

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٦٢

٢ - البنية التشريحية للدراما، مرجع مذكور، ص ١٣٥

خاتمة الفصل الأول

نخلص مما سبق، إلى أن السينما فن ارتبط بالأدب لأسباب كثيرة منها: الترويج والاهتمام بقضايا الإنسان، وخدمة أفكار العصر الحالي، وإحياء التراث، والحرية والوصف. وارتبط فن السينما بالقصة لأسباب منها: الواقعية والفن التشكيلي والوصف والدراما.

وتبين أن السيناريو ليس وجهاً أدبياً للسينما، إضافة إلى اختلافه الكبير عن القصة الفنية.

ومن خلال دراسة المشاهد السينمائية، تبلورت السمات الدرامية في الفيلم في ميزات منها: تقديم الحوار وظيفة درامية وابتعاده عن الوظيفة الإخبارية أو السردية أو التاريخية، وتحرك الشخصيات في الفضاء المتعدد، القادر على تشكله ذاتي؛ فنشعر بامتداد الفضاء وجماله وبلغته الخاصة ودلالاته وتأثيره على الشخصيات. وتمثلت الدرامية أيضاً بحركة الكاميرا حركة متنوعة، وتعدد مواقع التصوير الأفقية والعامودية مع تعدد زوايا التصوير وتعدد دلالاتها، وتوظيف التأطير الكلي والجزئي على نحو دلالي، فنشعر مع التأطير الكلي بامتداد الفضاء، وبالتالي امتداد الحدث، ونشعر مع التاطير الجزئي باللحظة البؤرية والحدث الدرامي.

أما الموسيقى فقد تعددت استخداماتها، وقلما استخدمتها الأفلام دراميا؛ فارتبطت بالوظيفة الانفعالية ووظيفة الربط بين المقاطع، وكلما تنوعت علاقاتها مع

العنصر المؤثر أو الحوار أو الأغنية استطاعت أن تكون درامية ودالة ومرتبطة مع محور الحدث، وكلما استطاعت أن تظهر علاقاتها الداخلية، مثل التماثل والتضاد والبناء الذاتي استطاعت أن تكون درامية أيضاً. وتمثلت الدرامية في حركة الكاميرا بارتباط الكاميرا بالشخصية، من خلال ظهور زاوية النظر الداخلية الأولية والثانوية، ومن خلال ظهور الزاوية السمعية الداخلية الأولية والثانوية. وتمثلت أيضاً بالتنوع في علاقات الربط بين اللقطات، وتوظيف علاقة القطع الحاد المتميزة بالخطية التزامنية على نحو دال، يوحي باندفاع الأحداث وتكثيفها، لتزيد متعة المتابعة، وتجذب المشاهد بمزيد من التشويق، أما استمرار الربط المستمر في مقاطع طويلة، يخدم ميزة غنائية، وتساعد علاقة القطع الحاد المتميزة بالخطية المتقطعة على تحريك ذهن المشاهد باتجاه البحث عن الزمن المحذوف بين اللقطات والمقاطع المرحلية، وإعادة ترتيب أحداث الحكايات.

أما بالنسبة للحكايات، فكلما تعددت الحكايات البسيطة، ابتعدت عن المحور الدرامي في الفيلم، وكلما اعتمد الفيلم على حكاية مركبة أساسية، تتولد منها الحكايات الثانوية، كانت حكاية درامية مكثفة، تتسلسل أحداثها، وتترابط سببياً، وتلتزم خط تطور من البداية إلى النهاية، يبرز فيها عنصر الصراع بين الشخصيات، التي تتنوع علاقاتها مع بعضها، وتتطور مع تطور الأحداث.

وتمثلت الغنائية في الفيلم بظهور الحوار الداخلي، وكثرة المقاطع التي تجسد أحلام اليقظة، أو تجسد ذكريات وأفكار الشخصية، وظهور الصوت الخلفي الشاعري، وارتباط الكاميرا بالسارد القابع خلف الكاميرا في اللحظة السردية الخارجية، ويوحي هذا الارتباط بانطلاق الحكاية والخطاب الفيلمي من منظور ذاتي، مقتصر على السارد الخارجي، ويوحي أيضاً بإقصاء المشاهد خارج الحكاية الدرامية.

وتمثلت الغنائية أيضاً بسيادة الموسيقى، وتشكيلها النسبة العظمى من المساحة السمعية، وتأديتها وظيفة انفعالية، واستخدام العناصر المؤثرة على نحو رمزي.

أما بالنسبة للقطات، فإن استخدام اللقطة المكبرة أو اللقطة القريبة جداً بهدف صناعة النجم السينمائي يبعد بنية الفيلم عن الدرامية ويقربها أكثر من الغنائية؛ لأن هذه اللقطات تقدم وجهة نظر ذاتية للسارد، وتجذب المشاهد بعيداً عن المحور الدرامي في الفيلم.

الفصل الثاني

القصص ذات البنية الغنائية والدرامية والبنية الدرامية الغنائية

١ - مصطلح القصة:

تعارف المفكرون والأدباء على ثوابت معرفية في صناعة المصطلح؛ فالمصطلح غاية المصطَلِح في الإحالة على متصور معين، وتصنيفه بدقة؛ وتلك غاية لم يدركها الباحثون على وجهها الأكمل؛ إذ أوقعت ضبابية بعض المتصورات الباحثين في تعدد المصطلح.

ومع ظهور القصة الحديثة العربية توجهت الأقلام نحو مفهوم مصطلح القصة، والتساؤل عن علاقتها بالموروث القصصي العربي، وتحديد نشأتها، ومراحل تطورها، وفي وقفتنا القصيرة نحاول ترتيب ترسيمة تقارب فهمنا لمصطلح القصة، وفي تلك الترسيمة نأخذ بالاعتبار:

١- الاختصاص المعرفي.

٢- نوعية اللغة العربية.

لم يبذل المفكرون جهداً كبيراً في تعريب المصطلح الأجنبي؛ إذ يحمل الأدب العربي تراثاً قصصياً موفوراً خصباً؛ ورد في لسان العرب مصطلح (القصة بمعنى الأمر والحديث، والقص بمعنى البيان، والقاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها)[١].

-- ابن منظور، لسان العرب، ج ١١، صححها: أمين محمد عبد الوهاب – محمد الصادق العبيدي، لبنان – بيروت: مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٦، ص ١٩١

وكما عرف العرب ألوناً قصصية فيها القصة الخبر والقصة التاريخ والنادرة أو الحكاية الشعبية وقصص الحيوان والقصة الفلسفية وقصص الخوارق والمقامة، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأسست العلاقات بين الشرق والغرب، وانتشرت الإرساليات والبعوث في بلاد الشام، ووفدت المظاهر المدنية مثل الصحافة والطباعة، وبدأ تشكل الطبقة البورجوازية المتوسطة، وتفسخ الطبقة الإقطاعية، وسفور المرأة، وخروجها إلى جانب الرجل في المجتمع، كل ذلك بشَّر بتكون مجتمع جديد يحمل ثقافة مفتوحة على ثقافات العصر الوافدة من شتى الأقطاب دون توقف؛ فترجمت المسرحية والقصة الغربية، والملحمة.

وكتب العرب القصة الحديثة المتأثرة بالقصة الغربية لغايات فنية وطبقية وتاريخية؛ إذ حملت القصة الغربية تقنيات سردية حديثة، لم يألفها العرب سابقاً، فاستهوتهم جدتها، ولما نهضت الطبقة البورجوازية، أعسر على القصة العربية الموروثة أن تنهض بمستلزمات هذه الطبقة وتطورها فلجأت إلى شكل القصة الغربية.

إن دخول القصة الغربية إلى الثقافة العربية ليس بالظاهرة الجديدة في تاريخ الحضارة العربية؛ إذ عرفت الحضارة العربية التواصل المعرفي مع حضارات الشعوب الفارسية والهندية والرومية، وكانت صعوبة تقبل القصة الغربية في الثقافة العربية نتيجة مسايرتها لحركات الاستعمار.

يتتبع الدكتور نعيم اليافي ميزات القصة القصيرة في تقابل مع الرواية: (فالإطالة في الرواية أو الاختصار يحدثان دون أن يمس العمل الأدبي في مجموعه بأذى كبير، أما القصة القصيرة فهي التي تملي الطول المناسب لها كما تملي شكلها الخاص، وعلى حين يكون الموقف هو الموضوع الغالب على الفن القصير، يكون رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الفن الطويل،... أما رسم الشخصية فيعتمد على سلسلة من الموجات، وعلى عديد من الدوامات تتوالى في مدها وجزرها، ويجد الكاتب الروائي

متسعاً لتطوير هذه الشخصية، وتناولها من النبع إلى المصب.. صحيح أن الرواية تشكل في النهاية وحدة، ولكن هذه الوحدة تختلف اختلافاً جوهرياً عن الوحدة في القصة القصيرة لأنها تأتي عن طريق التجميع، إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقاً تاماً بين الشكل والمضمون في حين أن شكل الرواية يشبه إلى حد غير قليل الوعاء الذي يمكن أن تصب فيه أمواج مختلفة)[1].

وكما يحدد اليافي معالم القصة القصيرة، ولعل أول معلم هو قيام الموضوع في القصة القصيرة على (انفعال كامل تام ومركز، والقصة القصيرة تشبه المسرحية في حدثها الدرامي المأزوم، وفي تماسك قالبها المتين)[2]، والمعلم الثاني هو (التركيز الذي يدور في نطاقه عنصر الاقتصاد، ويتجلى هذا العنصر في طريقة تصوير الموقف، وفي طريقة استخدام اللغة والأوصاف)[3]، والمعلم الثالث هو (الإيجاز، ويبدو هذا واضحاً في حجم القصة. والحجم هنا سمة إيجابية وليس سمة سلبية، وقصر القصة أو الكم فيها ليس كماً اختيارياً بل هو كم تلقائي محض تفرضه طبيعة الشكل)[4]، (والمعلم الرابع الذي يميز القصة عن غيرها ويعطيها أدق خصائصها يتصل بهذه اللحظة التي تصورها القصة، أو يتصل بجزء منها، وربما كانت هذه النهاية من أهم أجزاء القصة... لأنها السبب في وجود الحدث فيها، وهي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوطه، ولهذا سميت بلحظة التنوير)[5].

---

١ - نعيم اليافي: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية، لبنان، الأردن، فلسطين «١٨٧٠ - ١٩٦٥»، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢، ص١٩٦.

٢ - المرجع السابق، ص ١٩٥

٣ - المرجع السابق، ص ٢٠٠

٤ - المرجع السابق، ص ٢٠١

٥ - المرجع السابق، ص ٢٠٢

وتعمق بعض الباحثين في القصة القصيرة، والقصة القصيرة الطويلة والرواية القصيرة، وشكلت «النوفيلا» مادة مربكة لبعض الباحثين، لاعتبارهم إياها إما قصة قصيرة طويلة وإما رواية قصيرة.

توحي النظرة الأولى بأن معيار الشكل هو الأساس في وصف المادة القصصية؛ إلا أننا نجد أنه من الضروري الأخذ بعين الاعتبار التفريق بين طريقة التعامل مع مادة القص، سواء بتوسيعها أو بضغطها، وبين التكنيك السردي أساساً في التمييز بين الأشكال الثلاثة: الرواية، القصة القصيرة، النوفيلا. فقد نصف بالرواية وبالقصة عملين رغم تقاربهما في الحجم، إلا أن الأول، وهو رواية، لا يصور انطباعاً واحداً، ولكنه يصور مرحلة من العمر منبثقة في أحداث عدة بأسلوب ملحمي، والثاني، وهو قصة، يصور انطباعاً واحداً ذو صبغة درامية تراجيدية.

إن الشكل هو البادي لتمظهر المادة القصصية وفق تكنيك معين؛ وبناء على ذلك، فإن المعول عليه هو التكنيك السردي الذي يفضي إلى تمييز نوعي بين القصة القصيرة والرواية والنوفيلا، وهو الأساس في اعتبار النوفيلا الأكثر تراجيدية، والرواية الأكثر ملحمية، والقصة القصيرة الأكثر درامية.

إن النظر إلى الشكل كمعيار في التمييز بين الأنواع الثلاثة أدى إلى الوقوع في مطبات ثلاثة:

الأول: حمى إفراز تصنيفات عدة للمادة القصصية: قصة قصيرة طويلة، رواية طويلة، قصة قصيرة، رواية قصيرة.

الثاني: إبقاء «النوفيلا» مادة مشتركة بين القصة القصيرة والرواية.

الثالث: تعدد التوجهات واختلاطها على الباحث مثلاً: توجه يمثله الناقد الأدبي والفيلسوف المجري جورج لوكاتش صاحب «تحطيم العقل»، يعتبر «النوفيلا» (نتاجاً

لتطور الرواية والقصة القصيرة معاً، وعملية التمثل المتبادل بينهما، دون أن يفصل على نحو حاسم بين رواية قصيرة وقصة قصيرة طويلة)[1]، وتوجه يمثله القاص الإيرلندي فرانك أوكونور صاحب «عقدتي الأوديبية»، والناقد المصري شكري عياد صاحب كتاب «القصة القصيرة في مصر»، (يدعو إلى ضرورة الفصل في هذه المنطقة- «النوفيلا» — بين شكلين: القصة القصيرة الطويلة والراوية القصيرة)[2]، وتوجه يرى في «النوفيلا» نوعاً أدبياً ثالثاً متميزاً عن الراوية والقصة القصيرة معاً، ويمثل هذا التوجه (كتابان يختصان بدراسة النوفيلا هما «الغاية السردية في النوفيلا» لجوديت لايبوفتيز، و«أشكال النوفيلا الحديثة» لماري دويل سبرينجر)[3]، أما بالنسبة لنا، فإننا نميل للأخذ بالرأي الذي يرى في «النوفيلا» منطقة خصبة لتداخل القصة القصيرة مع الرواية والدراما وربما مع الغنائية. (فالنوفيلا شكل من أشكال القصة القصيرة، يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، ويربطه بالدراما عنصرا الأزمة والبطولة التراجيدية والحبكة القائمة على «نقطة تحول»)[4].

٢ - المنهج السيميائي:

٢-١- مصطلح السيمياء :

يتشابه لفظ السيميائي، في الشكل والمعنى، مع لفظ الساميوتيك في الفرنسية والساميوتيكس في الإنكليزية إلى درجة الإيهام بعجمة لفظ السيمياء، إلا أنه سرعان ما

---

١ - دومة خيري: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة — ١٩٦٠ — ١٩٩٠، مرجع مذكور، ص ١٢٣

٢ - المرجع السابق، ص ١٢٣

٣ - المرجع السابق، ص ١٢٤

٤ - المرجع السابق، ص ١٢٥

يتبدى الأمر للقارئ في حال مغايرة؛ إذ عُرفت اللغة العربية بقدرتها على خلق نماذج عدة تقتفيها في توليد المصطلح النقدي، وكان أطرفها نموذج تجريد المماثلة، الذي (يقوم على اتفاق لفظين من لسانين متباعدين اتفاقاً في الشكل والمعنى دون صلة تاريخية)[1]، ويمثله مصطلح السيمياء.

فما هو مفهوم الجذر العربي للفظ «السيمياء»؟

تغرينا الحروف الثلاثة «و، س، م» بسبق ابن جني إلى الاشتقاق الكبير الذي يعتمد على فكرة تقاليب وتناوب مواضع الحروف أولاً ووسطاً وآخراً في المادة الواحدة، على أن يكون عدد حروف الأصل واحداً، وأن يكون بين التقاليب تناسب في المعنى؛ إذ تتركب من الجذر اللغوي الثلاثي «و، س، م» صيغ خمس: السيمة والسيمى والسيماء والسيميا والسيمياء، وتدل بوجه مباشر على مفهوم العلامة في حد ذاته، وهو نفسه المفهوم الذي يدل عليه الجذر اليوناني «ساما» العلامة، و«سامايون» إعطاء الإشارة.

يوحي لفظ السيمياء بأنه ضرب من ضروب المعرفة، ويشكل علماً بحد ذاته، فهو لا يقتصر على مفهوم واحد وهو العلامة، وإنما يعني، في معادلة التحليل المفهومي علم السيمياء؛ أي أنه يتركب من مفهومين جزئيين هما علم وعلامة. ولفظ السيميائي نعت منبثق من السيمياء، تم توليده وفق قاعدة اشتقاق الاسم المنسوب من الاسم المحدود المنتهي بهمزة منقلبة عن أصل واوي «سيمياء»، فتنص القاعدة على إبقاء الهمزة وإضافة ياء النسبة، ليمثل النعت في صورته المألوفة سيميائي.

يتحرك لفظ السيميائي ليتشكل في ذهن المتلقي في ثنائية ضدية هي «السيميائي، الظاهري». يقابل السيميائي الظاهري باعتبار الأخير وصفاً للنصوص المتحررة من

---

١ - المسد ي، عبد السلام: المصطلح النقدي، تونس: عبد الكريم بن عبد الله للنشر، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

التشفير السيميائي. وحين نصف منهج البحث بأنه سيميائي، فإننا في حقيقة الأمر، لا ندعي امتلاك المفاتيح المنهجية كاملة، فتناهي المعرفة من المحال، لهذا، فإننا نحو منهج سيميائي، أساسه المقاربة، مقاربة جهاز نظري انطلاقته الأولى من الشكلانية الروسية:

٢-٢- مقتربات المنهج السيميائي

أولاً : مقترب المنهج الإنشائي عند رولان بارت:

نشر بارت كتاباً بعنوان «مدخل إلى تحليل القصص تحليلاً بنيوياً» واعتمد تحليل القصص قياساً على اللسانيات، وقسم مقاله أقساماً خمسة هي: لغة القصة والوظائف والأعمال والسرد ونظام القصة.

١- **لغة القصة**: لئن كانت اللسانيات تقف عند الجملة، فإن تحليل الخطاب يتخذ من الجملة منطلقه. إن للخطاب قواعده و«نحوه» التي يتعين أن تدرس دراسة لسانية. يقول بارت: «عن اللغة العامة للقصة ليست – بداهة – إلا لهجة تدرسها لسانيات الخطاب». فالقصة على هذا النحو «جملة كبيرة»[١] وكما أن اللسانيات تعتمد في وصف الجملة مستويات «صوتي – فونولوجي – نحوي – سياقي» بينها علاقة تراتبية، فإنه يتعين عليها أن تعتمد في وصف الخطاب السردي مستويات أيضاً، بحيث تميز بين ضربين من العلاقات التي تربط بين مكوناته:

العلاقات التوزيعية: إذا كانت الوحدات في مستوى واحد.

العلاقات الإدماجية: إذا كنا سننتقل من مستوى إلى آخر[٢].

---

١ - انظر في مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ت : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣، ٣٢- ٣٣

٢ - انظـــر في المرجع السابق، ص ٣٤ - ٣٥ . انظر أيضاً في : تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٦

٢- الوظائف: يميز بارت بين نوعين من الوحدات السردية، يطلق على النوع الأول اسم الوظائف. وهي تتعلق بأعمال الشخصيات، وتحدد من منظور توزيعي، ويطلق على النوع الثاني اسم العلامات أو الدلائل ومدارها على حالات الشخصيات، وتحديد هويتها[١]

٣- الأعمال: يدرس بارت في هذا المستوى الفواعل، يقول بارت : (لقد اقترح غريماس أخيراً أن يصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون «ومن هنا جاء اسمهم كعوامل». وذلك لأنهم يشاركون في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها على كل حال في الجملة «المسند إليه، المفعول، المضاف الإسنادي، المضاف الظرفي» وهذه المحاور هي الاتصال، والرغبة والصراع)[٢] وهنا نشير إلى (أن مصطلحات النقد الأدبي عندما كانت تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية فإنها كانت تسمي العنصر «الفاعل» في القصة بأسماء بطابق هذه الرؤية مثل الشخصية، النموذج، كما كانت تسمي الفعل «الحدث» طبقاً لمفهوماتها المتعددة، أما الدراسة البنائية فإنها تجرد هذه العناصر من طابعها السابق، وتطلق عليها تسميات جديدة على وظائفها البنائية، ومدى اشتراكها في الفعل)[٣].

٤- السرد: يقول بارت : (أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإن الشخصيات في الأساس «كائنات ورقية»، وإن المؤلف «المادي» للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها

---

١ - انظـــر في المرجع السابق، ص ٤٤ - ٤٥، انظر أيضاً في : تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٧

٢ - المرجع السابق، ص ٦٥

٣ - فضـــل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: مؤسسة مختار لنشر وتوزيع الكتاب، ١٩٩٢، ص ٤٢٥

في أي شيء من الأشياء. فإشارات الراوي إشارات ملزمة للقصة، ويمكن الوصول إليها، في النتيجة، بتحليل إشاري «سبتمولوجي» ولكن أن نقرر بأن المؤلف نفسه «سواء أعلن عن نفسه، أو اختبأ، أو انمحى» يتصرف بالإشارات التي يغرسها في كتابه، فهذا يستلزم أن نفترض أن بين «الشخص» ولغته علامة إشارية تجعل المؤلف مسنداً إليه كاملاً، وتجعل القصة تعبيراً أداتياً عن هذا الكمال، وهذا ما لا يستطيع التحليل البنيوي أن يجمع عليه : فالذي يتكلم في القصة ليس هو الذي يكتب «في الحياة» والذي يكتب ليس هو الذي «كان»)[1].

٥- نظام القصة : يقول بارت : (يعطي الانحراف المعمم للغة سمتها الخاصة فالظاهرة المنطقية المحضة، لأنها تقوم على علاقة بعيدة في الغالب، ولأنها نوعاً من الثقة المدركة، فإنها تغير دون توقف معنى الحوادث المروية في مسودتها المحضة البسيطة. ذلك لأنه قلما يحدث في «الحياة»، إذا حدث لقاء، ألا يتبع حدث الجلوس دعوة مباشرة للاستقرار في مكان. وإن هذه الوحدات المتلازمة في القصة، من وجهة نظر تكييفية، لتستطيع أن تنفصل عن بعضها وذلك إذا دخلت عليها سلسلة طويلة من نقاط الربط، تنتمي إلى مناطق وظيفية جد مختلفة. وهكذا ينشأ نوع من الزمن المنطقي، يتصل بالزمن الواقعي اتصالاً ضئيلاً. بينما يبقى السحق الظاهري للوحدات مستمراً بصلابة تحت وطأة المنطق الذي يوحد بين النوى والمتوالية)[2]

ثانياً : مقترب المنهج الإنشائي عند تودورف:

يرى تودورف في مقاله «مقولات النص الأدبي»[3] أن لكل أثر أدبي جانبين: فهو في آن واحد خبر وخطاب.

---

١ - مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع مذكور، ص ٧٢- ٧٣.

٢ - المرجع السابق، ص ٨٤ — ٨٥.

٣ - Tzvetan Todorve : les categories du recit litteraire , communications , n ٨ / ١٩٦٦

١- القصة من حيث هي خبر: يمكننا أن نميز في الخبر بين مستويين: منطق الأعمال، والشخصيات وعلاقاتها.

أ) منطق الأعمال: (يتمثل هذا المستوى في استخراج العلاقات الرابطة بين الأعمال في القصة، دون اعتبار لما بينها وبين عناصر النص الأخرى من صلات. وقد نظر القدامى في هذه المسألة، ووقفت الإنشائية الكلاسيكية على مظاهر التكرار وهو أمر لا تخلو منه قصة، سواء في الأعمال أو في الشخصيات أو في جزئيات الوصف. ويرد هذا التكرار في أشكال مختلفة منها: «التضاد، التدرج، التوازي»)[١].

ب) الشخصيات وعلاقاتها: (يمكن أن ترد العلاقات بين الشخصيات إلى ثلاث مقولات هي الرغبة والتواصل والمشاركة. ولربما كانت العلاقات الأخرى متولدة منها حسب قاعدتي اشتقاق هما التقابل والسلب)[٢].

٢- القصة من حيث هي خطاب: يهتم تودورف في هذا المستوى بالقصة من حيث هي كلام يرسله الراوي إلى القارئ، ويصنف القضايا ثلاثة أصناف: «زمن القص، أنماط الرؤية، أساليب القص»[٣].

أ) زمن القص: تحدث تودورف في كتابه «الإنشائية»[٤] عن مسألة الزمن، ناسجاً على منوال جيرار جونات في تحليله الذي أورده في كتابه «وجوه»[١] في القسم الموسوم بـــ «خطاب القصة». وقد جعل القضايا الأساسية التي تطرح في هذا المستوى ثلاثاً:

---

١ - تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٣

٢ - المرجع السابق، ص ٤٤، انظر أيضاً في: الأدب والدلالـــة، مرجع مذكور، ط ١ ١٩٩٦، ص (٥٥ — ٦٥)

٣ - انظر في تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٥

٤ - Tzvetan Todorv : Poetiqe, Ed. du Seuil, Coll, Points, paris, ١٩٧٣ -

١ – **الترتيب**: إن الاختلاف بين زمنية الخبر وزمنية الخطاب من حيث طبيعة كل منهما يجر حتماً في الخطاب إلى ضروب من التصرف في الزمن. فينشأ عن ذلك ارتداد في الزمن واستباق...

٢ – **المدة**: ميز فيها أربع حالات مثل الوقف وإضمار والمشهد والمجمل..

٣ – **التواتر**: ونجد ههنا ثلاث إمكانات نظرية مثل القص الإفرادي، القص الإعادي، القص التكرري[٢].

ب) أنماط الرؤية: اعتمد تودورف في رصد سمات الرؤية على تصنيف «جان بويون» الثلاثي، وقد ساقه مع شيء من التصرف طفيف: الراوي > الشخصية، الراوي < الشخصية، الراوي = الشخصية.[٣]

ج) أساليب القص: (يتعلق الأمر ههنا بالطريق التي يتوخاها الراوي في تقديم الخبر للمتلقي. ويوجد لذلك سبيلان هما التمثيل والسرد)[٤].

ثالثاً : مقترب غريماس:

(يرى غريماس أن السرد فعالاً أساساً فلا بد أن يكون هناك مشاركون في هذا الفعل. إن هؤلاء المشاركين هم سواند الفعل السردي هناك ستة سواند في الفعل هي الفاعل والغرض والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعارض.

---

١ – Gerard Genette : Figures III, du Seuil, Coll. Points, paris, ١٩٧٢ -

٢ – انظـــر في تحلـــيل النص السردي، مرجع مذكور، ص ٤٦ – ٤٧، انظر أيضاً في: السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٦٢

٣ – انظر في تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٧ – ٤٨

٤ – المرجع السابق، ص ٤٨

وقد بين غريماس هذه السواند في نموذج ساندي يعد صورة للواقع السردي:

المرسل ← الغرض ← المرسل إليه

المساعد ← الفاعل → المعارض)[1]

رابعاً : مقترب رولان بارت في كتابه «س/ز»:

(في «س / ز» يشق بارت طريقة إلى النص، بتناول عدد قليل من العبارات والجمل كل حين، مؤولاً هذه الجمل السردية كما يسميها بحسب الطرق التي تولد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات، وشفراته الخمس هي: شفرة الفراسة، الشفرة التأويلية، الشفرات الثقافية، الشفرات الإيحائية، الحقل الرمزي)[2]

خامساً : مقترب جيرار جينيت (المتعاليات النصية)[3]

سادساً : مقترب يوري لوتمان «مدخل إلى سيميائية الفيلم»:

يرى لوتمان (أن اللغة السينمائية تعمل وفق اتجاهين، الأول وهو الذي يقوم على أسلوب تكرار العناصر ويستند على تجربة المتفرج الحياتية أو الجمالية، يخلق نظاماً من التوقعات، أما الآخر، وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض جوانبه «لكن دون أن

---

١ – كديك جمال: السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، من كتاب: السيميائية والنص الأدبي، الجزائر، جامعة عنابة، باجي مختار، ١٩٩٥، ص ٢٨٤

٢ – شولز روبرت: السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٦٨

٣ – جينيت جيرار: مدخل إلى النص الجامع، ت: عبد العزيز شبيل، مراجعة: جمادي صمود، القاهرة: المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ٧٠. انظر أيضاً في: طروس: الأدب على الأدب، جيرار جينيت، من كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مرجع مذكور، ص ١٢٩.

يهدمه» فيهتم بإبراز مفاصل دلالية داخل النص. وهكذا يشكل الانزياح عدم التزامن أساساً لدلالات السينمائية)[1].

يلاحظ القارئ أن منهج البحث يحاول التوفيق مع آراء الناقد السيميائي الفرنسي رولان بارت في النص، وهذا ليس سبيلاً لإنكار الشفرات الثقافية في النص، وإنما محاولة لوضعها في سياقها، وهو سياق النص، فنتناول النظم الدلالية بقدر انطلاقها من العالم الروائي أولاً وتأثيرها على العالم الخارجي ثانياً وليس العكس.

وكما ميز بارت النص اليتيم الذي (يمكن أن يُقرأ من غير أن يضمنه أب)[2]. فأراح بارت نفسه من إشكالية الصدق في الأدب؛ إذ يدخل المؤلف في روايته (كشخصية من شخصياتها)[3]، أي أنه يغادر أبداً عالمه الخارجي إلى عالمه الروائي، ويكون ظهوره بلا امتياز، إنه (كائن من ورق)[4].

تعددت الاتجاهات السيميائية واختلفت فيما بينها؛ إذ يتوجه إ. د. هيرش بنقده نحو المؤلف[5]. (وتميل المدرستان: النقد الجديد والشكلانية إلى اعتبار النص عملاً خالياً من مظاهر الاتصال المعرفية الأخرى)[6]، ويختلف الأرسطيون الجدد مع النقاد الجدد، فالأرسطيون يؤولون النصوص في ضوء معايير مخطط جاكبسون[7]، وينتصر نيوهيفن

---

١ - مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع مذكور، ص ٤٨

٢ - بارت رولان: درس السيميولوجيا، ت: ع بنعبد العالي، دار بوبقال للنشر، ط٣ ١٩٩٣، ص ٦٤.

٣ - المرجع السابق، ص ٦٤

٤ - المرجع السابق، ص ٦٤

٥ - انظر في السيمياء والتأويل، المرجع السابق، ص ٣٠

٦ - المرجع السابق، ص ٥٢

٧ - انظر في المرجع السابق، ص ٣٤

لفاعلية القارئ في تأويل النصوص[1]، كما هو الحال مع مدرسة النقد التفكيكي الأمريكي[2]، ويستند جاك ديريدا في التأويل إلى اللامتناهي[3]، ويقول الناقد السيميائي الإيطالي أُمبرتو إيكو (بالدور الفعال للمؤول)[4]، ويؤكد بول فاليري (الفكرة الهرمسية حين يرى أنه لاوجود لمعنى حقيقي)[5].

ولابد لنا من الإشارة إلى أن دراسة العنوان في جزء منها تعتمد على البلاغة، فإذا (انفصل علم الدلالة عن علم البلاغة مع مجيء العالم اللغوي «ميشيل بريال»)[6]، فإن هذا لا يمنعنا من الاستعانة بعلم البلاغة كخطوة أولية، لأنه يعتمد على الشكل في حد ذاته، مما يسهل البحث في دلالات مكونات الشكل وهو أساس علم الدلالة. كما أننا أرجأنا بعض المفاصل النظرية، مثل تعريف الواقعية والسينما والتعاليات النصية ودقائق المنهج السيميائي وتقاطعاته لتقديمها مقرونة مع الدراسة التطبيقية وذلك لسببين:

الأول: أن البحث يضيق عن تقديم نظري لسيميائية القصة وسيميائية الفيلم.

الثاني: تقديم ما هو أساسي من النظري للجانب التطبيقي.

وفي الختام لا بد من تقديم نظري لبعض مفاتيح البحث، التي سترد كثيراً، وقد أفاض فيها الناقد سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب السردي (الزمن — السرد — التبئير):

---

١ – انظر في المرجع السابق، ص ٣٤

٢ – انظر في المرجع السابق، ص ٣٧

٣ – انظر في التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع مذكور، ص ١٥

٤ – ص ٢١ — المرجع السابق، ص ٢١

٥ – ص ٣٧ — المرجع السابق، ص ٣٧

٦ – عياشي منذر: اللسانيات والدلالة «الكلمة»، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٣.

صيغة الخطاب المسرود: إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله. ويتحدث إلى مروى له سواء كان هذا المتلقي مباشراً أو إلى مروي له في الخطاب الروائي بكامله.

صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه.

صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.

صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر.

صيغة المعروض الذاتي: وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر أو غير مباشر.

المنقول غير المباشر: ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود)[1].

---

١ - تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، مرجع مذكور، (١٩٧ – ١٩٨)

٣ - الغنائية:

ربما كان من الضروري في البداية أن نقلّب الآراء المؤصلة للثلاثية النظرية: الغنائية، الملحمية، الدرامية.

اجتمع الكثير من الباحثين على رد هذه الثلاثية إلى أفلاطون في جمهوريته وأرسطو في فن الشعر، مثل أوستن وارن[١] ونورثروب فراي[٢] وروبرت شولز[٣] وتزفيتان تودورف[٤] وميخائيل باختين[٥]. ويختلف جيرار جينيت معهم في تأصيل الثلاثية، وينكر على باتو[٦] اعتبار الفخر شعراً غنائياً لأن (القصيد الغنائي والمرثاة – لا «تحاكي» أي فعل)[٧]، ولأن مفهوم الشعر الغنائي لم يكن (موضوعاً في سياق جدولي مع مفهومي الشعر الملحمي والدرامي)[٨] عند أفلاطون وأرسطو، والشعر الغنائي (ليس سوى جنس غير سردي وغير ملحمي، ومحاولات التقعيد المتأخرة – في أواخر العصور القديمة والعصر الوسيط – بذلت جهداً لإدخال الشعر الغنائي في نظامي أفلاطون وأرسطو دون أن تغير من مقولاتهما)[٩].

وهنا لابد من الإشارة إلى الترتيبات المهمة في تصنيف الأشكال الثلاثة في البحث «الصيغة الملحمية والصيغة الدرامية والصيغة الغنائية»؛ فمن خلال دراسة القصص

---

١ – انظر في مدخل إلى النص الجامع، مرجع مذكور، ص ٨

٢ – انظر في المرجع السابق، ص ٩

٣ – انظر في المرجع السابق، ص٩

٤ – انظر في المرجع السابق، ص ٩

٥ – انظر في لمرجع السابق، ص ١٠

٦ – انظر في المرجع السابق، ص ١٠

٧ – المرجع السابق، ص ٢٧

٨ – المرجع السابق، ص ٢٤

٩ – المرجع السابق، ص ٢٥

ظهرت توليفة بين الأشكال، وأشكل علينا عزل أحد الأشكال في عمل قصصي ما دون أن ترافقه تأثيرات الشكل الآخر، وكما تنوعت أنماط تشكل هذه التوليفة؛ إذ تمايز نمطان، الأول اندماج الأشكال، والثاني الانفصال بينها. ولتسهيل خطوات البحث نحاول مقاربة مقياس معين في تحديد الأشكال الثلاثة، وهو اعتماد التلفظ في الخطاب؛ فلو اعتمدنا المتلفظ فإن المناجاة بلسان الشخصية لا بلسان الراوي سوف تكون درامية فقط، ولكن حين نعتمد التلفظ فإن المجال يتسع أكثر لاحتمالات متعددة، ليصبح مختلطاً وموثوقاً أكثر بالسياق، فأحياناً تكون المناجاة درامية غنائية أكثر منها غنائية.

إن تصدر وضعية التلفظ على المتلفظ في القرن العشرين هو الذي أهل للباحثين إدخال كل نوع من أنواع جنس آيلٍ للتعبير الصادق أو غير الصادق عن الأفكار والأحاسيس في الشكل الأول من الأشكال التي وضعها أفلاطون، وهو الشكل السردي الصرف «الفخر»، وبالتالي هو الذي سوغ الاطمئنان إلى تأصيل خاطئ للثلاثية المشهورة، ونسبها إلى أفلاطون وأرسطو. بناء على ما سبق سوف ندرس القصص ذات البنية الغنائية والقصص ذات البنية الدرامية والبنية الدرامية الغنائية في هذا الفصل.

٤ - دراسة القصص ذات البنية الغنائية :

١ - (رشو آغا)[١]

١ - نظام القصة:

تُفتتح القصة باختلال التوازن الذي يسبقه اضطراب متضمن يتمثل بالفقر، ويتمثل الاختلال بعجز رشو تسديد كامل ديونه لأبي عمر، ويزداد اختلال التوازن بعد

---

١ - المدرس فاتح: رشو آغا – عود النعنع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٦

تبييت خدعة يحيكها أبو عمر وجمعة ضد رشو لتسديد ديونه مقابل أن يأخذ جمعه ابنته نازة، وحين يخرج رشو لعمله يفطن للخدعة؛ لأن أبا عمر كلفه بالسفر إلى قرية «درويش آبه سي» في الغرب، والبائعون في مثل هذا اليوم يتجهون نحو الشرق، فيشفق على ابنته نازة من وقوعها في فخ ينصبه لها المرابي أبو عمر أثناء غيابه؛ فيقرر تقديم شكوى لبوظان آغا ضد أبي عمر، وحين يدخل مجلس بوظان يراه مكتظاً بالزائرين، ويفاجأ بوجود أبي عمر وجمعة آغا عنده، وهكذا يخيب أمله بالشكوى التي أتى من أجلها؛ إذ سدد جمعة آغا النقود، وأزاح عن رشو همَّ الدَّين مقابل الحظوة بابنته نازة، وهكذا فشل رشو في بلوغ هدفه، مقابل حظوة جمعة آغا بنازة.

يقوم منطق القصة على التدرج؛ أي (قيام الشخصية بعمل واحد على نحو متكرر، ولكن في كل مرة يتطور شيء ما)[1]. ثلاثون سنة مضت ولم يستطع رشو أن يسدد دينه لأبي عمر، إلى أن حصل التطور، وهو ما تُعنى به القصة، ويقوم التطور على ثنائيتين ضديتين الأولى (الثقة والخدعة): ثقة رشو وطيبته التي لم تجعله ينتبه للمكيدة إلا متأخراً، والخديعة التي حيكت ضده، والثانية (القوة والضعف): ضعف رشو وابنته مقابل تحالف قوي يجمع بين جمعة آغا وأبي عمر وبوظان آغا.

٢ - مستوى الفواعل:

تتحرك الفواعل في إطار قوانين ثلاثة؛ إذ تم التركيز على قانون الظاهر والباطن؛ لأن أزمة القصة انتهت بفعل المكيدة التي حيكت ضد نازة وأبيها، وإذا كان الراوي قد سيطر على خيوط السرد إلا أنه أخفى على القارئ حقيقة المكيدة، ولهذا تفاجأ القارئ كما تفاجأ رشو؛ فشاركه دهشته وحزنه، وهذا تلوين درامي، يعتمد على التشويق، ويوحي بمشاركة القارئ في فهم المكيدة، والتعاطف مع ضحيتها.

---

١ - تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٣

- **الانفصال والاتصال:** ومداره علاقتان، العلاقة بين جمعة آغا ونازة، وقد مرت من الانفصال في بداية القصة إلى الاتصال في نهايتها. وكذلك العلاقة بين أبي عمر ورشو، وقد مرت من الاتصال إلى الانفصال، فبعد أن كان رشو أجيراً عند أبي عمر، تخلص من عمله وأصبح رشو آغا، وحدث هذا الانفصال بسبب علاقة مر بها أبو عمر من الانفصال عن غايته، وهي عدم قبض جميع ديونه من رشو إلى الاتصال بغايته، وهي قبض النقود من جمعة آغا.

- **الظاهر والباطن:** يظهر جمعة آغا طيبة قلب فيسدد دين رشو، ويخفي وراء عمله رغبته بالحصول على نازة.

- **الفاعلية والمفعولية:** تنتقل نازة من علاقة الفاعلية حين تقترح على أبيها الحل للتخلص من أبي عمر، إلى علاقة المفعولية حين يحصل جمعة آغا عليها.

٣ - البرنامج السردي:

يعجز رشو عن تسديد ديونه إلى أبي عمر رغم سفره المتكرر إلى القرى المجاورة لقريته لبيع بضاعته الكاسدة:

تسديد الدين ← بيع البضاعة ← رشو

قدرته على السفر ← رشو → ضعف رشو ومرض حماره

يحاول رشو التخلص من فوائد الدين المتراكمة عليه؛ فتوحي له ابنته نازة بتقديم شكوى للحكومة ضد أبي عمر:

نازة ← شكوى ← رشو

الرغبة في التخلص من الديون ← رشو → تواطؤ بوظان آغا وأبي عمر وجمعة آغا عليه

يقابل فشل رشو في بلوغ هدفه نجاح جمعة في تحقيق هدفه:

دافع الرغبة ← نازة ← جمعة

التواطؤ مع أبي عمر ← جمعة → كره نازة لجمعة آغا

تنتهي القصة ببرنامج سردي اتصالي ينهي الصراع بين الفواعل غير المتكافئة لصالح جمعة آغا، مع بقاء علاقة الاستغلال التي يفرضها أبو عمر وجمعة على رشو وابنته نازة؛ فيكشف هذا البرنامج عن تحكم موضوعة الاستغلال في بنية القصة.

٤ - مستوى الخطاب:

يغطّي القص الإفرادي القصة، وهو الأسلوب المستخدم في القصة القصيرة لأنها تميل إلى التكثيف والإيجاز، وكما يرد القص التكرري أثناء السرد مرتين: (تموت القرى الصغيرة والكبيرة إذا ما غابت الشمس)[١]، (ثلاثون عاماً قضاها رشو في خدمة هذا المرابي)[٢]. ورغم ندرة القص التكرري وسيادة القص الإفرادي إلا أن الإيقاع بطيء؛ إذ يتوسع زمن الخطاب بالوصف، والتتبع الدقيق لخواطر الشخصية، رغم محاولة الحذف من زمن الخبر، واختصار الأحداث للوصول إلى حدث مهم يمضي فيه الكاتب بالتوسيع في الوصف والتعليق بلغة مجازية: (وحطم السكون زعيق الحاجة، فأطلت رأس مستديرة من طاقة فوق الباب حجبت باصص الريحان)[٣]. وتعزز الإيقاع البطيء بوفرة الحوار المنطقي، الذي يتردد بين مقاطع السرد ثلاث مرات، فحقق توازناً مع مقاطع السرد، وفيه تساوى، تقريباً، زمن الخطاب مع زمن القص، وفي النصف الثاني من القصة يتسارع الإيقاع قليلاً؛ إذ يسكت الراوي عن الخدعة المدبرة لرشو وابنته نازة، فتقفل القصة بوقوع رشو في الفخ.

---

١ - المدرس فاتح: رشو آغا - عود النعنع، ص ٦٦

٢ - رشو آغا — عود النعنع، ص ٦٧

٣ - رشو آغا — عود النعنع، ٦٧

لم يظهر الراوي رغبة في التلاعب بزمن الخبر؛ إذ لم يرد الارتداد إلا مرة واحدة ليخبر المتلقي أن رشو قد قضى ثلاثين عاماً في خدمة المرابي أبي عمر، لهذا كانت رتبة القصة خطية: (لقاء إيفاء مئتي ليرة سورية كان قد استدانها منه)[1]. نلاحظ أن رغبة الراوي في تخطيب زمن القصة وإعطاء الشخصيات دورها في حوارها تتضاءل في القصة القصيرة؛ لأنها مجال لإضاءة لحظة درامية مهمة، وليست مجالاً خصباً لإظهار تنوع أسلوب الخطاب كما في الرواية.

تنسج القصة وفق الرؤية من الخلف، فيأخذ الراوي بأطراف السرد كلها، وحين نسمع صوت شخصية ندرك أنه من يجعلها تنطق بهذه الطريقة دون غيرها، لأنه يعقب على الحوار، ويمهد له، وكأنه يشير إلى الشخصية متى تحدث ومتى تصمت، وهو بهذا الأسلوب يفرغ درامية الحوار، ويقربه من الغنائية، وإذا كنا قد لاحظنا كيف تلون صوت الراوي بالدراما الخفية من خلال عنصر التشويق، فإنه في أغلب الأحيان يميل نحو الغنائية؛ إذ يصدر وصف المكان من منظور غنائي ذاتي: (وتبين لرشو وهلة، أنه كلما تقدمت به السن ازداد احديداب ظهره، واشتدت مسالك الأرض أمامه شراسة، فتنتفخ الأرض من هنا حيث كانت بالأمس وادعة منبسطة، وتنخفض من هناك حيث كانت من قبل ناعمة كراحة اليد لينة)[2].

تقترب هذه القصة من شكل القصة القصيرة الطويلة في أمور عدة، منها الموضوعة والأزمة والرحلة والنهاية التراجيدية والشخصيات، وتخالفها في الحبكة:

- موضوعة الرحلة: وهي أقرب الموضوعات إلى الرواية، ويمثلها خروج الأم للبحث عن ابنها خيرو والعثور عليه.

---

١ - رشو آغا – عود النعنع، ص ٦٩

٢ - رشو أغا - عود النعنع، ص ٦٤

- الأزمة: بنيت القصة على الأزمة؛ حيث سبب دخول المحراث إلى القرية رحيل الفلاحين وتشرد هم.

- النهاية التراجيدية: حيث تحل أزمة خيرو بهجومه الجنوني نحو التراكتور مما أدى إلى موته.

- الشخصيات: تحاك ملامح الشخصية الرئيسة «خيرو» مع خيوط الأزمة، إلا أنها ليست شخصية مكتملة الملامح كما هي شخصية الرواية، وليست في الوقت نفسه شخصية ضبابية؛ إذ نتعرف من النص على اسمها وعملها وأماكنها بأسلوب ملحمي، وهكذا تلمست القصة ضرورة الصيغة الملحمية إلى جانب الصيغة الدرامية في رسم الشخصية، كما في القصة القصيرة الطويلة.

تخالف هذه القصة القصة القصيرة الطويلة من حيث الحبكة؛ إذ تميزت القصة برتبتها الخطية، إلا أنها بدأت باختلال التوازن، و لم تبدأ بعرض درامي يسبق الأحداث، كما هي القصة القصيرة الطويلة التي تلتزم خط تطور من البداية إلى النهاية.

بنية هذه القصة بنية غنائية، وتحكم موضوعة الاستغلال البنية الدلالية العميقة للقصة، ومنها امتدت موضوعتان، أولاً موضوعة الفشل؛ إذ كان الفشل من نصيب الشخصية المحورية، كما تمثل بإخبار القص التكرري والإعادي عن إخفاق محاولات رشو المتكررة في تسديد دين أبي عمر، وتتلون لغة السرد بإيحاءات هذه الموضوعة، فتتواتر تعليقات الراوي المتعاطفة مع رشو في لغة مجازية غنائية، ثانياً موضوعة الخدعة؛ إذ سهلت سذاجة رشو ونازة انطلاء خدعة جمعة عليهما.

وهكذا سيطرت موضوعة الاستغلال على بنية الرواية في صراعها مع موضوعة المحور المضاد «التحرر من الاستغلال»؛ لأن أغلب أفعال الشخصيتين رشو وابنته محكومة بالفشل كما تجلى ذلك في البرامج السردية.

٥ - الظواهر الفنية:

٥-١- الواقعية النقدية:

يتميز أسلوب فاتح المدرس بالتحليل الواقعي لأحداث قصصه الثلاث؛ فهو يحلل الأسباب ويبني وفقها النتائج، وكانت موضوعة الفقر العتبة الأساسية لنتائج قصصه الثلاث: اغتصاب نازة، غرق إيمان، قتل خيرو العوج؛ لهذا نصنفه مع كتّاب الواقعية النقدية[١]. أما عدنان بن ذريل فقد صنفه مع الكتاب الواقعيين التحليليين[٢].

٥-٢- السمات الفنية السينمائية:

١- اللقطة البانورامية الوصفية: (التي تصور مجال نظر شخصية تمسح المكان بنظرها المتطلعة للأفق)[٣]. (حتى إذا بلغ الجبل انكشفت أمام عينيه سهول عفرين، وهبت أنسام وادي الكنخ، وعلى مرمى سهم منه كانت ضيعة «درويش آبه سي» تغرق في كروم التين والعنب واللوز)[٤].

٢- الصورة المتحركة: يرصد حركة الشخصية متعالقة مع رصد تغيرات المكان المنظور من زاوية نظرها، فيصور المكان وكأنه يتحرك: (وتبين للشيخ التعب أن حماره كلما تقدم خطوة إلى الأمام ازداد جبل «كموش» انتفاخاً وعتيا. فيرفع كلاهما رأسه بالترتيب ليريا هل ظهرت شجرة البلوط الكبيرة للعيان، أم هي بعد بعيدة؟ وهذا يعني

---

١ - توضيح، بشأن الواقعية النقدية انظر: المدخل إلى الآداب الأوروبية، تأ: فؤاد مرعي – جامعة حلب – كلية الآداب – ط٢ (١٩٨٠ – ١٩٨١)، ص ٢٠٠

٢ - انظر في: أدب القصة في سورية، عدنان بن ذريل، دمشق، دار الفن الحديث العالمي، ص ٢٠٥

٣ - أشكال التناص الشعري، مرجع مذكور، ص ٢٠٩

٤ - رشو آغا – عود النعنع، ص ٧٢

أنهما لن يبلغا راجو قبل المغيب)[1]. (وعاد الدرب يرتفع من جديد كأنه جدار قلعة سجن غارقة في أحراش البطم والسنديان)[2].

٤- **الزاوية العامودية:** (وفي قرارة الوادي الأسود جرى ثعبان نهر «قره سو» الذهبي، واشتد هدير قطار استانبول، وصفت نبضاته في صدر الوادي بينما يتسلق جبل كوش متجهاً نحو الشمال.. الشمال البعيد)[3]

٥- **اللقطة المكبرة:** (فبانت طيات عنقه الشحمية كما لو أن حبلاً غليظاً من ليف وسخ قد استدار بإحكام حول هذه العنق)[4].

٦- **اللقطة الكاملة:** يصف الراوي رشو لحظة دخوله مجلس بوظان آغا، فيركز وصفه في البداية على رشو، ثم ينتقل إلى وصف الحضور في مجلس بوظان من وجهة نظر رشو، وهذا التفات فني من زاوية النظر الخارجية المتمثلة بزاوية الراوي إلى زاوية النظر الداخلية المتمثلة بزاوية رشو، وفي الحالتين يقارب الوصف أسلوب اللقطة الكاملة:

(ولكنه جلس، وراح يمسح القاعة بأنظاره الكليلة بالترتيب فهذا بوظان آغا، وذاك الحاج فريدون)[5]:

(ولكنه جلس): لقطة كاملة من زاوية الراوي.

(وراح يمسح القاعة بأنظاره الكليلة بالترتيب فهذا بوظان آغا،..): لقطة كاملة من زاوية الشخصية «رشو».

---

١ - رشو آغا — عود النعنع، ص ٦٤

٢ - رشو آغا، عود النعنع، ص ٧١

٣ - رشو آغا، عود النعنع، ص ٦٥

٤ - رشو آغا، عود النعنع، ص ٧١

٥ - رشو آغا، عود النعنع، ص ٧٢

٥-٣- القصة والفيلم:

تغير عنوان الفيلم وهو «العبد» وأسماء الشخصيات، وارتبط بالصفة الرئيسة التي تحكم الشخصية الرئيسة في الفيلم، وهي شخصية عبد الله، الذي ظل يعمل طوال حياته مقابل أن يوفي ديونه للتاجر، ولكنه لم يستطع، فسدد الآغا ديونه مقابل الزواج من ابنته حميدة.

وارتبط عنوان القصة باسم الشخصية الرئيسة، شخصية رشو، الذي أصبح، بعد زواج ابنته غصباً من الآغا، رشو آغا وهو عنوان القصة، ولهذا كان للعنوان ارتباط مزدوج بالحكاية، مرة باسم إحدى شخصياتها، ومرة بالتطور الذي مرت به الشخصية من عبد للتاجر إلى آغا، بعد زواج ابنته نازة من الآغا، لهذا كان عنوان القصة درامياً أكثر من عنوان الفيلم.

وأكثر الفيلم من أحلام اليقظة التي لم ترد كلها في القصة، وأفسح لها مجالاً واسعاً، مثل المقطع الذي يعرض عبد الله في قبره مع حماره، والمقطع الذي يعرض حفل زواج حميدة من الآغا، أما المقطع الذي يعرض عبد الله مع حماره على القطار فقد أشارت إليه القصة إشارة عابرة. ولهذا كانت القصة درامية أكثر من الفيلم. وتماثلت رتبة القصة مع رتبة الفيلم الخطية، وكذلك تماثلت بنية القصة مع بنية الفيلم الغنائية، إلا أن بنية القصة كانت أكثر تماسكاً من بنية الفيلم.

٢ - (ما تبقى لكم)[١]

١ - العنوان:

يفضي التعقيد على المستوى النحوي إلى تكثيف دلالات العنوان، فكما هو واضح، لدينا الإسناد الاسمي والتركيب الفعلي وشبه الجملة. تكمن ميزة هذا العنوان في

---

١ - كنفاني غسان: ما تبقى لكم، م١، تشرين الثاني، دار الطليعة، ١٩٧٢.

صيغته الخطابية الإعلانية، فهو يخاطب جماعة، تدل عليها كاف الخطاب، وميم الجماعة. توحي هذه الصيغة أن كل قارئ للعنوان مقصود به واحد من تلك الجماعة، لهذا تكون لميم الجماعة دلالة مطلقة، فهي تشير إلى كل قارئ.

وإذا اعتبرنا «ما» اسماً موصولاً بمعنى الذي تتحقق الصيغة الإعلانية، فهو يعلن عما تبقى، وإذا اعتبرنا «ما» اسماً استفهاماً يكون العنوان سؤالاً يتوجب على كل قارئ الإجابة عنه، مما يوحي بدلالة المواجهة التي تنتجها صيغة العنوان الإعلانية، وهي دلالة سينمائية، ومن المعروف أن الفيلم السينمائي يحمل تلك الدلالة بامتياز، لأن أساسه العرض المتحرك الذي يستحوذ على حاستين بصرية وسمعية.

٢ - نظام القصة :

تُفتتَح القصة باختلال التوازن المتمثل بهروب حامد إلى الأردن عبر الصحراء، وزواج مريم من الخائن زكريا غطاء للفضيحة، ويجسد هروب حامد خطوة سلبية تبعده عن قلب الحدث ومواجهة المشكلة، ويبدأ الاضطراب المعاكس بالتشكل عند حامد ومريم في آن واحد، فتواجه مريم زكريا برغبتها في الحفاظ على الجنين، وترفض أن تكون زوجة ثانية، وتقتله، ويواجه حامد عدوه الحقيقي في الصحراء، ويقتله، وهكذا تنغلق القصة بالتوازن المتوازي عند حامد ومريم.

تُفتتح القصص المُضَمَّنة مثل قصة استشهاد سالم باختلال التوازن المتمثل بحشد الشباب ومحاكمتهم، ويعود هذا الاختلال إلى اضطراب متمثل بالاحتلال، ويتمثل الاضطراب المعاكس لاختلال التوازن بمرحلتين:

- تقدم زكريا للوشاية بسالم.
- اعتراف سالم.

وأخيراً تنغلق القصة باستشهاد سالم واكتشاف خائن جديد «زكريا».

٣ - منطق الأعمال:

تنعقد أعمال الفواعل في الرواية في أكثر من اتجاه رغم قلة الفواعل، وتنعقد في أكثر من ثنائية:

- التضاد: تتحرك وحدات القصة من خلال ثنائيات عديدة:

- البقاء والرحيل: يرفض حامد البقاء مع أخته فيغدو رحيله مؤكداً.

- الرفض والقبول: يتردد حامد في تزويج أخته مريم من زكريا، («أنت حر، زوجنيها أو لا تفعل، فلست أنا الذي أخسر»)[١]. ثم يخضع للأمر الواقع: («كرر ورائي: زوجتك أختي مريم»)[٢].

- الماضي والمستقبل: الماضي والمستقبل المشوهان بالعار: («كنت كل شيء، وأنت ملطخة وأنا مخدوع... لو كانت أمك هنا»)[٣]، (وغداً ستقول لابن الحرام الذي ستضعه في فراشها: «لو كانت جدتك هنا.. »)[٤].

- الرتابة والمفاجأة في الصحراء: (ليس بمقدور أي شيء أن يكون إلا صغيراً وواضحاً وأليفاً في هذا العالم الواسع المفتوح)[٥]، (وفجأة تعالى الهدير وصارت السيارة أمامه تماماً)[٦].

- الحب والكره في الصحراء: (إن الصحراء تبتلع عشرة من أمثاله في ليلة واحدة)[٧]، (عندها فقط شد نفسه إلى التراب وأحسه دافئاً ناعماً)[٨]. (ليس بمقدوري أن

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٦
٢ - ما تبقى لكم، م ١، ص ١٦٢
٣ - ما تبقى لكم، م ١، ص ١٦٥
٤ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٥
٥ - ما تبقىلكم، م١، ص ١٦٩
٦ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٩
٧ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٨
٨ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٩

أكرهك ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة – إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك)[1]، (الجسد اللانهائي الذي يحب ويكره ولا ينسى المنتسب، المطوي على زمن مشرش إلى أعمق أعماقه. الحب والصمت)[2].

– التوقف والحركة: (ولكنني لم أتحرك وأنت لم تتحرك)[3]، (وقد تركناه يغادرنا كلنا دون كلمة واحدة)[4]. (توقف العكاز فجأة)[5]. (ثم دقت الساعة تسع دقات)[6]. (أكثر من ضعفي المسافة قطعها ونحن نجلس هنا مثل التيوس)[7].

– الخيانة والثقة: (ولكننا خدعناه يا زكريا)[8]. (لقد تركَتْه يلوثها)[9]. (أغرقت كل أيامي وأنا غارق في خدمتك الصغيرة ليلاً نهاراً بلا كلل)[10].

– الإنكار والاعتراف: (إلا أن الصف بقي مستقيماً وصامتاً ومبللاً)[11]، (وقذف بنفسه راكعاً وكفاه مضمومتان إلى صدره وأخذ يصيح)[12].

---

١ – ما تبقى لكم، م١، ص١٧٠
٢ – ما تبقىلكم، م١، ص ٢١٨
٣ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧١
٤ – ما تبقى لكم، م ١، ص ١٧١
٥ – ما تبقى لكم، م ١، ص ١٧٣
٦ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٣
٧ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٩٣
٨ – ماتبقى لكم، م١، ص ١٧٢
٩ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٧
١٠– ما تبقى لكم، م١، ص ١٨٦
١١– ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٥
١٢– ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٦

- الإدبار والإقبال: (كان حامد قد غادر منذ خمس دقائق)[١]. (ودخلتَ واضعاً يدك على كتفي)[٢].

- الخصب واليباب: (أرض خصبة مزروعة بالوهم)[٣]. (صدرك الأجرد الممتد إلى أبدي وإلى آبادهم)[٤].

- الإقدام والإحجام: (ما الذي تريد لأمك أن تقوله؟ أحرى بك أن تذبحها فوق ركبتك)[٥]، (ولكنك كنت أجبن من أن تفعل)[٦]، (ربما كان من الأفضل لو ذبحته في أثناء نزاعنا القصير)[٧]، (أما الآن فيبدو ذلك مستحيلاً وفوق طاقتي)[٨].

- الموت والحياة: (إن حياتي وموتك يلتحمان بصورة لا تستطيع أنت، ولا أستطيع أنا فكهما)[٩]. (فإذا كنتِ قد ارتضيتِ أن تخسري نفسك وتخسري زوجك فحاولي ألا تخسري الطفل)[١٠].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٨

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٨

٣ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٩

٤ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٩

٥ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٩٦

٦ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٩٦

٧ - ما تبقى لكم، م ١، ص ٢٠٨

٨ - ما تبقى لكم، م١، ص ٢٠٨

٩ - ما تبقى لكم، م١، ص ٢١٨

١٠- ما تبقى لكم، م١، ص ٢١٨

٤- قانون العلاقات بين الفواعل:

ترتبط الفواعل مع بعضها وفق قوانين عديدة:

- الظاهر والباطن:

١- زكريا: يظهر زكريا إنساناً وطنياً، وهو في حقيقته مخادع خائن.

٢- الإسرائيلي: يظهر الإسرائيلي استسلامه لحامد، وهو يحاول خداعه ومغالبته.

- الاختلال والتوازن:

١- حامد ومريم: يمر حامد ومريم من مرحلة الاختلال إلى مرحلة التوازن في الإيقاع الداخلي الموازي للإيقاع الخارجي؛ تتسرع مريم في بناء علاقة مع زكريا، وتعيش حالة صراع داخلي بين الحفاظ على زوجها أو جنينها، وتقرر كما أوصاها حامد الحفاظ على الجنين وقتل زكريا، ليحل التوازن محل الصراع. ويغادر حامد إلى الأردن هرباً من عار أخته، ويواجه عدوه الحقيقي في الصحراء، ويواجه حامد صراعاً داخلياً بين الإبقاء على حياة الإسرائيلي وبين قتله، وينتهي الصراع بمواجهة الإسرائيلي وقتله.

- الفاعلية والمفعولية:

١- سالم: كان في البداية مفعولاً، يبحث عنه الضابط، ثم أصبح فاعلاً حين سلم نفسه.

٢- حامد: كان مفعولاً حين أخبرته مريم بعلاقتها مع زكريا، وأصبح فاعلاً حين زوج أخته من زكريا، وقتل الإسرائيلي.

٣- زكريا: كان فاعلاً حين طلب الزواج من مريم، وأصبح مفعولاً حين قتلته مريم.

٤- الإسرائيلي: كان فاعلاً قبل أن يأسره حامد، وأصبح مفعولاً حين قتله حامد.

تنتظم أعمال القصة في عشرة برامج سردية. البرنامج الأول اتصالي، يتمثل بزواج مريم من زكريا رغم كره حامد له، وقد ساعد على إتمام الزواج الخوف من انكشاف الجنين في بطن مريم الحامل:

زواج ← الزواج من مريم ← زكريا

الجنين في بطن مريم ← زكريا → كره حامد لزكريا

بعد زواج مريم يقرر حامد الهروب إلى الأردن حيث أمه، ويبقى البرنامج الذي يمثل تلك الأحداث مفتوحاً، لأن الراوي يسكت عن النهاية، فلا نعرف إن كان حامد قد حقق هدفه أم لا.

الهروب ← السفر إلى الأردن ← حامد

الحنين إلى الأم ← حامد → قطع مسافة طويلة في الصحراء

يمثل البرنامج السردي الثالث الانفصالي موت خالة حامد التي كانت ترعاها مريم:

غريزة الحياة ← الشفاء ← الخالة

رعاية مريم لها ← الخالة → الموت

يستشهد والد حامد في سبيل الدفاع عن الوطن وتحريره:

الدافع الوطني ← تحرير الأرض ← والد حامد

إيمانه بالثورة ← والد حامد → الاستشهاد

يكشف سالم عن نفسه أمام الضابط الإسرائيلي بدافع الحفاظ على حياة أصدقائه، وساعده على ذلك تقدم زكريا للوشاية به، فأراد أن يفوِّت عليه فرصة أن يكون خائناً حقيقياً:

إنساني ← تسليم نفسه ← سالم

تخاذل زكريا ← سالم → غريزة الحياة

تفشل مريم في إقناع زكريا في الحفاظ على جنينها بسبب الفقر:

الأمومة ← إبقاء الجنين ← مريم

وصية حامد لها ← مريم → الفقر

تقتل مريم زكريا في فورة غضب من أجل الحفاظ على الجنين:

الأمومة ← قتل زكريا ← مريم

المحافظة على الجنين ← مريم → العلاقة الزوجية

يراوغ الإسرائيلي للتخلص من حامد الذي يتمكن ويقتله:

الدفاع عن النفس ← النجاة من حامد ← الإسرائيلي

شجاعة حامد ← الإسرائيلي → تظاهرالإسرائيلي بالاستسلام

٥ - مستوى الخطاب:

تعمل خمسة أصوات على تكوين الإيقاع الزمني لرواية " ما تبقى لكم "، فهي عبارة عن قطعة نسيج تتداخل فيها هذه الأصوات وتتقاطع، ولهذا لا تنتظم في خطية واضحة، بل في زمنية متعرجة لصيقة بتوتر الإيقاع الذاتي للشخصية. يبدأ إيقاع السرد بطيئاً في مقطع وصف الصحراء، وكشف أفكار الشخصية، ووصف حركتها بلغة مجازية منبثقة من ذات الراوي، ثم يبدأ سرد الأحداث قبل لحظة إنجاز الخطاب بإيقاع أسرع منه في المقدمة، ويستمر على هذه الحال حتى قبل المقطع الأخير. ويتسارع الإيقاع بالتوجه نحو سرد الحدث المهم، ومع ذلك يظل سرد هذا الحدث خاضعاً في بعض الأحيان لتكرار القصة وفق تقنية القص الإعادي، مما يوحي بإيقاع هادئ غير

محكوم بالإيقاع السريع، وخاضعٍ أيضاً لتفاصيل الحركة البسيطة التي تقوم بها الشخصية، ولتقاطع الوصف الخارجي لها من منظور ذاتي مع حلم اليقظة الذي يرد مرتين في القصة، أو تعليق الراوي الذي يعيد سرد الحدث من منظوره الخاص: (ثم تنهد، وشبك كفيه وراء رأسه، وأخذ ينظر بارتياح مقيت إلى أشياء الغرفة)[1]. (رجعت خطوتين وهي لما تزل تبتسم تلك الابتسامة الدامية)[2]. (طوال شهرين علك وهماً كان يلجأ إليه كلما اجتاحته حمى الغيظ: يحمل سكيناً طويلة ويندفع إلى سريرها يكشف عن وجهها فتفتح محجريها تاركة الجنون يطل منهما)[3]. (لقد تركته يلوثها، أعطته نفسها في ربع ساعة مسروقة منه، وحين زرع الطفل في رحمها كان قد أمسك به من عنقه)[4].

إن سيطرة الارتداد في مقاطع الرواية من أولها حتى ما قبل سرد الحدث الأخير في الرواية يشير صراحة إلى أن الزمن الماضي هو الزمن البؤري في القصة، ولهذا فتح الارتداد مباشرة بعد وصف الصحراء إي في الزمن الحاضر الذي يتراجع بسرعة كبيرة حتى نهاية القصة. ينطلق الارتداد من الزمن الحاضر، حيث حامد في الصحراء، يروي عنه الراوي بأسلوب مباشر وحاد، لهذا تلي صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المعروض المباشر: (طوال ستة عشر عاماً لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفكها تاركاً نفسه يتدحرج في الليل: «كرر ورائي: زوجتك أختي مريم — زوجتك أختي مريم — على صداق قدره عشر جنيهات)[5]. يقدم الراوي من خلال

---

١ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٧

٢ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٦

٣ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٦

٤ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٧

٥ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٢

الارتداد أخباراً قصيرة متباعدة في الزمان والمكان، ولهذا لا يقدم الخبر كاملاً من البداية إلى النهاية على نحو خطي، بل يترك للقارئ حريته في تتبع القصة وتركيبها، والاستفادة من الاسترجاع التكميلي لمعرفة بقية التفاصيل. ويلخص الارتداد، عبر صوت حامد، أحداثاً متفرقة في الماضي في شكل شذرات، يؤلفها موضوع واحد: (لقد خدعاني معاً ثم طرداني.. زوجتك أختي مريم.. كله مؤجل.. كله مؤجل.. جاءت وقالت سأعترف لك بشيء خطير.. زكريا؟ يا إلهي ! كان الجدار عالياً وراء المعسكر)[1]. ويظل الإيقاع على وتيرته مع تقاطع زمن خطاب الحاضر القصير وزمن الارتداد الطويل، وفي المقاطع الأخيرة تنسحب خيوط الارتداد من القصة تماماً، ويتصدر زمن الخطاب الحاضر، وتسرد المقاطع بإيقاع بطيء جداً، فيبدأ بصوت حامد ثم صوت الصحراء ثم صوت مريم ثم الحوار بين مريم وزكريا ثم صوت حامد الطويل ثم صوت مريم ثم التقاطع بين صوت مريم وصوت حامد خمس مرات.

يؤكد صوت الصحراء أن وصف الطبيعة لا يمثل وقفة زمنية في زمن الخطاب، بل حدثاً تقوم به الطبيعة، لهذا كان صوت الصحراء يسرد أفعالاً تقوم بها الطبيعة تستغرق زمناً: (ونبعت نسمة ريح حملت معها سوطاً من الرمل الناعم على علو منخفض جلد أقدامهما، ومضت الريح فغطت كل شيء، آثار الخطوات)[2].

وتتوقف المقاطع الأخيرة المطولة عند لحظة زمنية قصيرة، فيفوق زمن الخطاب زمن الخبر؛ ويتسع زمن الخطاب أكثر مع امتداد التعليق على الحدث الآني، والوصف الدقيق لأي حركة تصادفها الشخصية في الصحراء مثل عبور عربة صغيرة، وتتبع خواطر الشخصيات، وتقاطع سرد الخواطر مع مشاهد الحوار.

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٥

٢- ما تبقى لكم، م١، ص ٢١٨

تنتشي القصة بفكرة الهروب، وتنفلت بأحداثها وخطابها من الأطر الثابتة، وتنجذب بعشق نحو التفكيك المنظم لخلق بنية غنائية كيفية، لا تعتمد وسيلة ربط حتى تهرب منها لأخرى؛ فتوالت الأحداث، وتضامنت، وتقاطعت، وتدرجت، واستكملت بعضها البعض في شبكة عنكبوتية منظمة. ولا يلبث الزمن الحاضر بالمثول لحظة حتى يرتد مصعوقاً بهستيريا الماضي وكآباته، الزمن المحكوم بموضوعة الهروب التي أظهرت المونولوج الداخلي وموضوعة الضعف التي نظمت علاقات مريم وأفعالها، وأسفرت عن علاقة رخيصة مع الخائن زكريا، وموضوعة عجز أم حامد عن الانضمام إلى أسرتها والحفاظ عليها، وموضوعة الخيانة التي وجهت أفعال زكريا نحو خيانة الوطن وخيانة الزوجة، ولا يكترث الراوي لسرد الحدث بقدر ما يهتم بتأمله في ذاته، فلا يقترب منه، حتى يشرد عنه بسرد حدث آخر، ويترك للقارئ مهمة تنظيم الحدث في خطية واضحة من خلال تتبع خيوط الاسترجاع، فتتلاحق الأحداث المتنوعة مثل تلاحق لقطات المونتاج السريعة.

تنفلت القصة، في نهايتها، من سيطرة موضوعة الهروب، لتنتظم خبراً وخطاباً في موضوعة المحور المضاد التي هي موضوعة المواجهة: تواجه مريم ضعفها ونذالة زكريا، وتقتله، ويواجه حامد خبث الإسرائيلي، ويقتله. وينتظم صوتا مريم وحامد في علاقة تناوب واشتراك بحالة ذاتية فريدة، تؤدي بدورها إلى اشتراك الصوتين في وظائف سردية.

٦ - الأسلوب:

٦-١- الارتداد:

يجمع الارتداد عبر صوت حامد أحداثاً متفرقة من الماضي، واتبع الراوي شكلين من أشكال الربط بين المقاطع المسرودة في الزمن الماضي، والمقاطع المسرودة في الزمن الحاضر:

- الشكل الأول: وهو الشكل البارز والمهيمن في جل مقاطع القصة، ويستند إلى تكرار الرابط المتشابه بين الصوتين، فإما أن يكون لفظة مفردة " اسم "، وإما أن يكون عبارة أو فعلاً أو يكون حرف نفي:

١- تكرار العبارة نفسها في فقرتين متلاحقتين: تربط العبارة «ليس ثمة من تبقى لي غيرك» بين صوت حامد في الصحراء، وصوت مريم: («... أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة — إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك».

ليس ثمة من تبقى لي غيرك... وأنتَ تبدو بعيداً، رغم أنك في فراشي)[١].

٢- صيغة النفي: تربط صيغة النفي «لم» بين صوتين، صوت الصحراء وصوت مريم:

(ولم أستطع أن أقول له بأنه انحرف شبراً صغيراً إلى الجنوب سيصل به الصباح إلى قلب الصحراء والشمس — ولم أعرف قط لماذا مررت ذلك المساء من أمام المقهى الذي تجلس فيه، وكأنما بالمصادفة، ولماذا أبطأت حتى يسرت لك أن تراني وتلحق بي)[٢].

٣- اللفظة الواحدة: تربط اللفظة الواحدة «دقات» بين صوتين، صوت مريم وصوت الصحراء: (ولكننا خدعناه يا زكريا، خدعناه.. يسير منذ ثلاث ساعات على الأقل. وخطواته واحدة واحدة أحصيها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار أمامي.

دقات النعش. دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى، ثمة، إلا الرعب)[٣].

---

١ — ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٠

٢ — ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٣

٣ — ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٢

٤- الفعل الواحد: يربط الفعل «خرجت» بين صوتين، فيأتي الثاني تكميلاً للأول، مثلاً يبدأ صوت مريم بالحديث عن موت خالتها، التي أوصت حامد بتزويجه مريم، وحين تسمع مريم بحديثهما تخرج من الغرفة، ويبدأ صوت حامد من هذه النقطة، ويكمل الحديث عن مريم التي خرجت من الغرفة: (ونظرتْ إلى الساعة وقد بدأت تدق من جديد كأنها لم تدق أبداً، وقالت وهي لم تزل تنظر إليها: «دير بالك على الصبية». وعندها خرجْتُ من الغرفة.. لم أعرف أنها خرجتْ ولكن خالتي عرفت فأشارت نحوها وراء الباب بإصبع واهن وقالت: «زوجها يا حامد. إنها صبية وأنا أعرف »)[1].

- الشكل الثاني: ويستند إلى تقاطع الصوتين برابط مشترك بينهما خالٍ من التكرار، فيبدو الانتقال متطوراً من خلال اشتراك الأصوات بعبارة واحدة دون تكرارها، كما هي عبارة: «ولمعت أمامي بنصلها»، تنتمي تلك العبارة إلى صوت حامد وهو يواجه الإسرائيلي في الصحراء، وإلى صوت مريم وهي تواجه زكريا بالسكين. وتقوم العبارات التالية بوظيفة الربط ذاتها:

«وأحسست به حين ارتطمنا، وأضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطاً رفيعاً من الدم، ودوى صوت الصمت فجأة».

(«: قولي أنك فهمت» وفي اللحظة التالية جذبني إليه ثم دفعني إلى الجدار، وقبل أن يستدير ارتطمْتُ بالحائط. ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد، فوق الطاولة، فردني الجدار إليها كأنني لعبة مطاط)[2]. نلاحظ أن صوت حامد: (ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد)، يكمل صوت مريم.

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٤- ١٧٥

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٣٠

٦-٢- الجمع بين التقنيتين الدرامية والتقليدية:

يسكت الراوي في الخطوات الأولى من السرد عن اسم الشخصيتين «حامد وزكريا»، لهذا يميز القارئ الشخصيتين من خلال الأحداث والزمان والمكان. مثلاً لا يصرح الراوي باسم الشخصية الأولى التي ظهرت في الصحراء، إنما يدل عليها من خلال ضمير المتكلم في قوله: (زوجتك أختي مريم)[١]، ثم يتبين لنا أن اسم الشخصية حامد. وكذلك الأمر بالنسبة للشخصية الثانية «زكريا» التي نتعرف عليها من خلال وصف الراوي لها بالكلب: (وأن الكلب الذي سيصبح صهره)[٢]، ثم يأتي الكشف عن اسم الشخصية من خلال الوصف أيضاً في صيغة الخطاب المسرود: (كان ضئيلاً بشعاً كالقرد، اسمه زكريا)[٣]. وهكذا يجمع بين التقنيتين: التقنية الدرامية الحديثة والتقنية التقليدية، فتظهر الأولى حين نتعرف على الشخصية من خلال الأفعال عكس الثانية الاستشراف كإعلان، الذي (يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق)[٤]؛ أي الذي يبدأ بإخبار القارئ عن اسم الشخصية، ومن ثم يعرفه عليها من خلال الأحداث.

٦-٣- عنصر المفاجأة الدرامي:

ظهرت الحياة في الصحراء رتيبة، ثم يفاجأ حامد بتحرك سيارة باتجاهه: (زمن بعيد مسح خط مستقيم من الضوء حافة الأفق مثل عصا بيضاء تدور على طرفها نصف دورة... وفجأة تعالى الهدير وصارت السيارة أمامه تماماً)[٥]. وفي هذه اللحظة

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٢

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٥

٣ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٧

٤ - بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص ١٣٧

٥ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٩

الحرجة تتقاطع أحداث مسترجعة في صيغة الخطاب المعروض المباشر مع الحدث في لحظة إنجاز الخطاب في الصحراء في صيغة الخطاب المسرود: (وشد إليها فمه وأنفه، فاشتد الوجيب الغامض فيما استدارت السيارة فجأة، فالتمع الضوء الأحمر في مؤخرتها وأخذ يذوب في الليل. زوجتك أختي مريم – أراح وجنتيه فوق صدرها... – لو كانت أمي هنا.. لوكانت أمي هنا)[1].

٦-٤- الالتفات بين الضمائر:

يؤدي تنوع الضمائر في صوت مريم إلى الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر، وبالتالي تقاطع صيغة الخطاب المسرود مع صيغة الخطاب المعروض، مثلاً تسرد مريم خبر دخول زكريا إلى بيتها بضمير الغائب «هو»: (كان حامد قد غادر منذ خمس دقائق فقط)[2]، ثم تنقل خطاب زكريا في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: (وسأل «هل هو هنا»)[3]، ثم تعرض الخبر بصيغة المخاطب «أنت»، وتقصد به زكريا، بعد أن كانت تتحدث عنه بضمير الغائب «هو»: (ودخلتَ واضعاً يدك على)[4]. ويتكرر ضمير المخاطب «أنت» أربع مرات.

٦-٥- تنوع علاقات الربط بين الأحداث:

تستند بنية القصة إلى التضمين والتناوب والتدرج؛ ففي القصة الإطار نقرأ أحداثاً في الزمن الماضي تكاد تكون قصة كاملة مثل قتل سالم، وهذه القصص المضمنة مفتوحة متداخلة مع القصة الإطار.

---

١ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٩

٢ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٨

٣ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٨

٤ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٨

٦-٦- التناوب الثنائي:

يتجلى التناوب الثنائي واضحاً في المرحلة الأخيرة من القصة؛ إذ يتناوب ويتداخل صوتا مريم وحامد، ليحكي كل منهما قصته المتزامنة مع قصة الآخر. فيبدو صوت مريم امتداداً لصوت حامد. ورأينا أن منطق الأعمال في القصة يخضع للتضاد والتدرج، إذ يتدرج عرض الأحداث، فلا يستطيع القارئ متابعة الأحداث متسلسلة متجاورة، وإنما متدرجة في التقاطع، ويلعب الاسترجاع التكميلي دوراً في إغلاق وإتمام الأحداث المفتوحة وربطها بتقنية شبيهة بتقنية المونتاج السينمائي.

٦-٧- تيارالوعي:

تنتمي رواية «ما تبقى لكم» إلى تيار الوعي، وهو ليس اسماً (لتكنيك بل اسماً لنوع أدبي، وإذا شئنا الدقة أكثر فهو أحد أقسام النوع الأدبي)[١].

لكن ما هي السمات الفنية لرواية تيار الوعي المتحققة في «ما تبقى لكم»؟:

١- الربط بين الشكل والموضوع: حاول الروائي تأكيد هذا الربط برصد الحياة الداخلية للشخصيات «حامد، مريم، الصحراء». والوعي هنا ما أراد به روبرت همفري (داخلية الشخصية على شتى اتجاهاتها من نفس وعقل، ذكاء وذاكرة، أحاسيس ورؤى وأفكار، وجهات نظر ومعارف ومعلومات، تخيلات مستقبلية وحاضرة.. وغير ذلك مما يعتمل في داخل الإنسان)[٢]. إن رصد هذا الوعي يتطلب تنقلات سريعة بين المنظورات وتنقلات زمانية ومكانية، وهذا دليل على (عدم محدودية الوعي واستوائه وانتظامه. واللامحدودية واللا استوائية واللا انتظام لا تكون في ما يحوي الوعي

١- غنايم محمود: تيار الوعي في الرواية العربية – دراسة أسلوبية، دار الجيل بيروت: دار الهدى – القاهرة، ط٢ ١٩٩٣، ص ١٤

٢- المرجع السابق، ص ١٠

فحسب، بل كيف يقدم الوعي. لذلك نرى همفري يستدرك ليؤكد في مكان آخر من دراسته أن لا مجال لفصل ما يحتوي الوعي عن كيفية تقديمه)[1]

٢- استخدام الصوت المتداخل: (يتداخل في هذا التكنيك صوت الراوي وصوت الشخصيات، ويمزج بين سمات الكلام المباشر وغير المباشر)[2]. ومثل ذلك: (وأخذ يغوص في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة. طوال ستة عشر عاماً لفوا خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفكها تاركاً نفسه يتدحرج في الليل: «كرر ورائي: زوجتك أختي مريم — زوجتك أختي مريم-»)[3].

٣- استخدام الرؤية مع، وإلغاء مفهوم الاحتوائية التي تخلقها الرؤية من الخلف؛ إذ الراوي العليم بكل شيء، يقول الدكتور صلاح فضل بأن تيار الوعي: (يجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصة، ويسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها في أعمق مستوياتها الباطنية)[4].

٤ - تصدر الفكرة، وتراجع الحبكة بمفهومها التقليدي، (فهي تضطهد غطرسة الحدث، لكنها لا ترفضه، فالحبكة ذات أهمية ثانوية، حيث أن الأفكار تعوض عنها)[5].

٥- الافتتاحية: (وهي عبارة عن عرض للمادة الأولية اللازمة لفهم خلفية القصة)[1].

---

١ - المرجع السابق، ص ١٠

٢ - المرجع السابق، ص ١٦

٣ - ما تبقى لكم، ص ١٦٢

٤ - فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٤٤٢ — ٤٤٣.

٥ - تيار الوعي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ٣٧

٦- الزمن ذو البعد النفسي: تعتمد رواية التيار على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن، وأهمها فلسفة هنري برجسون التي (ترى أن للزمن بعداً نفسياً ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو عبارة عن انسياب أو سيلان مستمر، ومن هذا المنطلق، فرواية التيار تهتم بالزمن الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي)[٢].

٧- الانتقال من السرد والوصف الخارجي إلى الاستبطان بشكل فجائي: (التمع الضوء الأحمر في مؤخرتها وأخذ يذوب في الليل. زوجتك أختي مريم – أراح وجنتيه فوق صدرها)[٣].

٨- استخدام المونولوج: وهو (أحد التكنيكات التي تستعملها رواية تيار الوعي)[٤]: (أي جهد يبذله طوال يومه من أجل لقاء عابر)[٥].

٩- تصدر الوظيفة الشعرية على الوظيفة الإشارية: (تخاطر ما تبقى لكم بالوظيفة الإشارية للُّغة لإعلاء شأن الوظيفة الشعرية من أجل تصوير العالم الداخلي)[٦]: (وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم، تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً، وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء واطرحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض)[٧]

---

١ - المرجع السابق، ص ٣٩

٢ - المرجع السابق، ص ٤١

٣ - المرجع السابق، ص ٢٦٥

٤ - المرجع السابق، ص ١٤

٥ - المرجع السابق، ص ٢٠٢

٦ - المرجع السابق، ص ٢٦٧

٧ - ما تبقى لكم، ص ١٩٠

١٠- انقطاع الإحالة: (إن انقطاع الإحالة في مونولوج حامد يخدم الهدف نفسه، إذاً ضمير الغائب مثلاً، منقطع ولا يعود إلى مرجع واحد)[١]: («ليس ثمة من تبقى لي غيرك.. وأنت تبدو بعيداً رغم أنك في فراشي، تتركني وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية الباردة تدق في الجدار – تدق تدق داخل النعش الخشبي المعلق أمام السرير – لقد اشتراها هو وحملها من السوق في تموز ما»)[٢].

- كما أعطت القصة بعداً مكانياً للزمن: (ولكن شيئاً واحداً لا أستطيع إعطاؤه: الوقت. كان يتسرب من بين خطواته، ليس ذلك فقط كان ضده. لم يكن في سباق معه، ولكن كان في سباق مع خسارته)[٣].

٦-٨- **تابع** النقاد رواية ما تبقى لكم من خلال علاقاتها مع الروايات الأخرى، ووجدوا تشابهاً تكنيكياً بينها وبين «عوليس» لجيمس جويس[٤].

٦-٩- تغيير حجم الحروف:

استخدم غسان كنفاني تجربة تغيير حجم الحروف، وهي تجربة معروفة كان قد طرقها من قبل الروائي الأمريكي وليم فوكنر في روايته " الصخب والعنف "، وكان كنفاني قد استخدمها (لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد)[٥]. ونشير هنا إلى أن الراوي المخرج محمد ملص قد غير حجم الحروف وشكلها أيضاً، لتمييز صوت الراوي عن صوت الشخصيات الراوية الأخرى.

---

١ – غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية – دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص ٢٦٧

٢ – ما تبقى لكم، ص ١٧٠

٣ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٧

٤ – انظر في: تيار الوعي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ٢٦١

٥ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٥٩

٦-١٠- الظواهر السينمائية:

١- تجسيم الحدث: يتم التوصل إلى تجسيم الحدث برصده من جميع الجهات، ومن زوايا مختلفة باستخدام الاسترجاع التكميلي؛ إذ يسرد الراوي الحدث من زاوية محددة، ثم يعيد ويستكمل سرد الحدث من زاوية مختلفة عن الأولى، وفي القصة ثلاثة أمثلة:

- الحدث الأول: يسرد خبر خروج حامد من البيت، ويتوقف السرد عند نزوله الدرج ليصل إلى الرصيف: (وفي اللحظة المناسبة استدار: " سأغادر غداً مساء". وأراد وهو يهبط السلم، أن يستمع إلى أي نداء،.. ولكنه لم يسمع إلا أصوات خطواته وهي تخفق على السلم. وقبل أن يصل الرصيف صفق الباب وراءه، دون أية كلمة، وساد الصمت)[١]. وفي المرة الثانية يسرد خبر خروج حامد ولكنه لا يتابع حامد بل يتوجه نحو زكريا وزوجه مريم وبهذا يكتمل سرد الحدث: (وقد تركناه يغادرنا كلنا دون كلمة واحدة، وحين كنت أسمع أصوات خطواته تخفق، مترددة فوق السلم حسبت أنه سيعود وكنت ممزقة بينه، هو الماضي كله، وبينك، أنت ما تبقى لي من المستقبل.... ثم خطوت وصفقت الباب فأغلقت كل شيء. ومضيت إلى الغرفة الأخرى، وحين لحقت بك أكدت لي أنه سيعود وأنه أصغر من أن يقتحم الصحراء وحده، وأنه سيكتشف بنفسه تفاهة الموضوع)[٢].

في المقطع الأول يركز الراوي على وصف حامد، فلو افترضنا أن الراوي يحمل كاميرا فإنه سيصور حامد يهبط الدرج في لقطة عامة طويلة، فالتصوير هنا خارجي، أما في المقطع الثاني فإن الكاميرا ستتركز على زكريا ومريم في داخل الغرفة بعد أن يغلق

١- ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٨

٢- ما تبقى لكم، م١، ص ١٧١

زكريا الباب وراء حامد وهو يهبط الدرج، فالتصوير هنا داخلي. وكلا المقطعين يصوران حدثين قد تما في آن واحد: حدث خروج حامد ونزوله الدرج، وحدث إغلاق زكريا الباب ثم محاورته زوجته مريم. إذاً، يستخدم الكاتب القص الإعادي ليروي حادثة واحدة بطرق شتى. وأرى أنه من التسرع والتقليل من شأن أسلوب الراوي أن ندعو رواية الحادثة بطرق شتى، كما ظهرت في القصة المدروسة، بالقص الإعادي، لأن القص خرج من إطار الإعادة والتكرار إلى إطار التجسيم.

الحدث الثاني: يسرد خبر اعتقال مجموعة من الشباب من بينهم حامد وزكريا وسالم، ويطلب منهم الاعتراف بسالم تحت التهديد. يصطف الشباب أمام الحائط، وتتوجه فوهات البنادق نحوهم، يهددهم الضابط بقتلهم جميعاً إن لم يعترفوا بسالم، يتقدم زكريا ليشِ به، وقبل أن يفعل يعترف سالم، ويقف أمام الشباب يودعهم بنظرة امتنان وشكر ويلتفت إلى زكريا، ثم يغيب وراء الجدار، وتسمع صوت طلقة، والكل ينظر إلى زكريا (كان الجدار عالياً وراء المعسكر. وقد اقتادونا جميعاً إلى هناك،.. ثم أوقفونا صفاً واحداً وانصرفوا يدرسوننا... وفي اللحظة التالية تماماً اندفع زكريا خارج الصف المستقيم وقذف بنفسه راكعاً.. وقبل أن يفعل بقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف أمامنا مباشرة)[1].

وفي المرة الثانية، يقص الراوي الحدث نفسه مع اختلاف زاوية الناظر إلى الأحداث، يخرج سالم من الصف ويقدم نفسه، والشباب ينظرون إليه واقفاً أمامهم، وحين يغيب وراء الجدار تطلق رصاصة فيهتز زكريا وكأنه تلقاها في بطنه: (رأيته بعيني يشيع زكريا باحتقار جارح، لقد اكتسى وجهه فجأة وبلا تردد بتلك الملامح الراعبة..، وتحت زخ المطر انتظرنا بترقب صوت الطلقة اليتيمة التي أطلقت وراءنا عن

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٦

كثب، فاهتز زكريا كأنه تلقاها في بطنه وانحنى.. وعاد الضابط وعلى وجهه ابتسامة رضا صغيرة وصاح بنا: «انصرفوا إلى بيوتكم.. فحمل كل منا ذله الخاص، وانزلقنا إلى المعسكر من جديد»)[1].

أين الاختلاف بين المقطعين إذاً؟

في المقطع الأول يصف الراوي الحدث من وراء سالم، فيظهر أمامه رفاقه مصطفين، وحين تطلق الرصاصة، تكون بؤرة الوصف وجوه الشباب المتأثرة باستشهاد سالم.

وفي المرة الثانية يسرد الراوي وكأنه مصور يخرج الحدث، ويصوره من وراء الشباب، فيظهر سالم أمامهم. وحين تطلق الرصاصة تكون الكاميرا قد توجهت إلى زكريا من زاوية جانبية في لقطة كاملة طويلة. ثم تبتعد الكاميرا شيئاً فشيئاً لتأخذ لقطة مجموع تضم زكريا ورفاقه، وهم يرمقونه بحقد، وفي هذه المرة من الحكي، يكمل الراوي ما سكت عنه في المرة الأولى.

الحدث الثالث: يسرد خبر حمل والد حامد شهيداً إلى بيته، في المرة الأولى من السرد يحمل الرجال والد حامد، وقد أتوا به من طرف الطريق، ثم يأتي أحدهم تجاه حامد ويسأله عن اسمه، فيدرك حامد أن أباه قد استشهد، فيبكي، وتطل أمه من الشباك، وتُفتح بقية الشبابيك، ثم يتسلق الرجال السلم حاملين والد حامد ملفوفاً بمعطفين وذراعه تتحرك بينهم: (لقد حملوه من طرف الطريق مضرجاً، وكنت أقف على الباب الخارجي، وسألني أحد الرجال: أنت حامد؟ وفجأة أخذت أبكي. ومن الشباك أطلت أمي ثم مضت بنواح ممزق، وانفتحت الشبابيك فجأة وأخذت الأصوات تندب. وتسلق الرجال السلم صامتين وهو ملفوف بمعطفين وذراعه العارية تتهدل بينهم، وتتأرجح جيئة وذهاباً)[2].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ٢٠١

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٨٩

وفي المرة الثانية من السرد يصف الرجال وهم يحملون والد حامد ملفوفاً بمعطفين، وأخذت ذراعه المتدلية تهتز، وحامد يرتقي الدرج وراءهم وهو يبكي: (لقد رأيته يترف حياته بعيني، كانوا يحملونه ملفوفاً بمعطفين ملوثين فوق الدرج، وأخذت ذراعه المتدلية بين الرجال عارية صفراء تهتز جيئة وذهاباً كأنها تدعوني إلى اللحاق به.، فارتقيت الدرج وأنا أنشج، بين خطوات الرجال الثقيلة الثابتة)[1].

في المرة الأولى يظهر الراوي وكأنه مصور يخرج مشهداً كاملاً، فحين يصعد الرجال السلم، تؤخذ اللقطة من زاوية نظر حامد، الذي يبقى خارج إطار اللقطة.

وفي المرة الثانية يظهر الراوي وكأنه مصور يؤكد على المنظر المؤثر في حامد، فيظهر حامد في اللقطة مع الرجال وهم يصعدون السلم، وهكذا تكون اللقطة موضوعية، من زاوية الراوي، عكس اللقطة الأولى وهي ذاتية من زاوية حامد. في المرة الأولى تكون يد والد حامد هي بؤرة اللقطة، وفي المرة الثانية يكون حامد الباكي، وهو يصعد السلم خلف أبيه، هو بؤرة اللقطة. وهكذا تظهر جدلية الناظر «حامد»، والمنظور «الرجال وهم يصعدون السلم ومعهم الشهيد»، والمنظور «حامد مع الرجال»، والناظر «المصور».

٢- البانوراما العمودية: قام الكاتب باستخدام أسلوب (البانوراما العمودية من أعلى إلى أسفل)[2]، عند وصف جسد مريم: (كنت أرى وجهي فقط، وحين أحرك المرآة فتمر صورة صدري وبطني وفخذي يبدو لي قطعاً موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطعة تشيعها دقات مبحوحة)[3].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٩٩

٢ - أشكال التناص الشعري، مرجع مذكور، ص ٢١٠

٣ - ما تبقى لكم،، م١، ص ١٧٧

في العبارات السابقة يستخدم الكاتب أسلوباً يقارب أسلوب اللقطة المكبرة، وهي اللقطة التي تعرض جزءاً واحداً من جسد الإنسان:

(ل١ - أرى وجهي)، (ل٢ - صورة جسدي)، (ل٣ — بطني)، (ل٤ فخذي).

٣- التعبير عن المشاعر والأحاسيس بأسلوب مادي حركي: يعتمد فن السينما، في الدرجة الأولى، على إظهار الأشياء والتعبير المادي عن المشاعر. وقد استخدم كاتب هذا الأسلوب في الرواية: (وفجأة بدت لي ساعات الليل كلها مجرد حلم بطيء رهيب لا يمكن أن يصدق، ضياع بلا قرار، وسقوط حافل بالكوابيس الوحشية. وها أنا من جديد في وجه لحظة جديدة لا أعرف كيف أتدبرها، فأخذت ابتسم بادئ الأمر ثم انفجرت بالضحك فجأة)[1].

٤- يصف الكاتب الصحراء والمدينة بأسلوب مطابق لعدسة الكاميرا التي تسجل المنظور في نفس النسب التي تسجله على الشبكية أي بصورة موضوعية بدلاً من الصورة الذاتية؛ إذ تنطبق قاعدة مربع المسافة على الشاشة، فيبدو المنظور في مقدمة اللقطة عملاقاً كبيراً عكس المنظور في خلفيتها، يعطي هذا التباين في الحجم بين مقدمة الصورة وخلفيتها بعداً تعبيرياً. مثلاً تظهر الصحراء جسداً هائلاً بينما تبدو المدينة من وراء حامد نقطة سوداء: (واسعة غامضة، ولكنها أكبر من أن يحبها أو يكرهها. لم تكن صامتة تماماً، وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع، وفجأة انتابه الدوار وهو يغوص فيها: أطبقت السماء فوقه بلا ضجيج، وتراجعت وراءه المدينة حتى استحالت إلى نقطة سوداء في نهاية الأفق)[2].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ٢٠٨

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦١

حددت اللفظ «وراء» مكان المدينة الصغيرة جداً وراء حامد، والصحراء العملاقة أمامه. وتم توزيع مواقع عناصر الصورة المتخيلة «المدينة، الصحراء» على نحو مطابق لتوزيع عناصر اللقطة السينمائية التي يبدو فيها تباين المنظور واسعاً بين مقدمة الصورة «اللقطة» وخلفيتها.

٥- آنية وقوع الحدث: تفتتح رواية ما تبقى لكم بوصف حامد في الصحراء وقت الغروب، وتبدأ الفقرة الأولى بعبارة (صار بوسعه الآن أن ينظر)[١]. وفي الفقرة الثانية تبدأ أيضاً بقوله (رآها الآن لأول مرة)[٢] وفي فقرة أخرى تبدأ بـــ(عندها فقط عرف أنه لن يعود)[٣].

نلاحظ في العبارات السابقة تكرر كلمة «الآن»، أو ما يحمل نفس المعنى «عندها». تحمل الكلمتان «الآن، عندها» دلالات عدة، مثل دلالة استحضار الحدث في مخيلة القارئ وكأنه يقع الآن في اللحظة التي يقرأ فيها، فتتطابق لحظة القراءة مع لحظة الحدث، وهذا الآنية تقارب الأسلوب السينمائي؛ إذ يتطابق زمن المشاهدة مع زمن وقوع الحدث، ودلالة أخرى تتعلق بزاوية النظر، تتكون هذه الدلالة من تكرار كلمة «الآن» لفظياً أو معنوياً، يوحي هذا التكرار بمفهوم المتابعة واستمرار الحدث وواقعيته؛ إذ يتابع الراوي الشخصية في حركتها، فيتحرك مع تحركها، وينظر إلى ما تنظر إليه، ويتوقف إن توقفت، ويقارب الوصف الدقيق للمتحرك مفهوم الحركة المصاحبة للكاميرا التي تصاحب حركة الممثل.

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦١

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦١

٣ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٢

وهنا لابد من الإشارة إلى أن وجه الواقعية الذي تشترك فيها هذه الرواية مع السينما لا يتحقق بتحقق بعد واحد، فثمة أبعاد أخرى، فإذا كنا قد تابعنا الحركة فماذا عن المكان، أليس للمكان حركته وتغيراته؟

إن الراوي لا يصف المكان في لحظة واحدة من الزمن، كما هو أسلوب القص التقليدي، أو أسلوب الفن الفوتوغرافي، وإنما يتابعه متغيراً في الزمن، إنه يتابع التغيرات في زمنها، ولم تأت هذه المتابعة منفصلة عن متابعة الشخصية «حامد» في تحركها، وإنما متقاطعة معها؛ إن متابعة تغيرات حركة الشخصيات متقاطعة مع تغيرات حركة المكان يوحي بمفهوم الطبيعة الحية، هذه الطبيعة الحية يعجز الفنان التشكيلي رسمها، وإعطاء بعد الاستمرارية فيها، لأنه يصف طبيعة جامدة في لحظة ما، بينما تبرع السينما في تقديم طبيعة حية، والفرق الوحيد بين مفهوم الطبيعة الحية المتحققة في أسلوب الرواية، وبين مفهوم الطبيعة الحية السينمائية أن الأولى ترى بعين الخيال، والثانية ترى بعين حقيقية. فكيف ظهرت حركة المكان؟

تابع الراوي حركة غروب الشمس تدريجياً، فيلم يقل: «صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى غروب الشمس»، لأنه أخذ بالاعتبار الحركة في الزمن، وعبر عن مفهوم الزمن بتتابع الأفعال المضارعة في الجملة القصيرة المتتالية، أي أنه راعى في السرد استخدام أفعال مضارعة، وجمل فعلية قصيرة متتالية: (صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق، يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها، وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء، تتراجع أما جدار أشهب صعد لامعاً بادئ الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء أبيض)[1].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦١

وهنا نشير إلى أن الراوي لم يكتفِ بوصف غروب الشمس، لأن حركة الغروب أدت بشكل منطقي إلى تغير المكان، وإنما تابع التغيرات التي ترتبت على حركة الغروب وفق تسلسل منطقي، إذ ينسحب ضوء الشمس رويداً رويداً، وتتحول المدينة من ورائه إلى نقطة، وتضيء السماء بالنجوم: (وفجأة جاءت الصحراء.

رآها لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً ومريعاً وأليفاً في وقت واحد، يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسحباً خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق.

واسعة وغامضة، ولكنها أكبر من أن يحبها أو يكرهها. لم تكن صامتة تماماً، وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع. وفجأة انتابه الدوار وهو يغوص فيها: أطبقت السماء فوقه بلا ضجيج، وتراجعت وراءه المدينة حتى استحالت إلى نقطة سوداء في نهاية الأفق.

وأمامه، على مد البصر، تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلو، ويهبط فوق صدرها. وفي قلب الجدار الأسود الذي انتصب وراء الأفق أخذت المصاريع تنفتح واحداً وراء الآخر، فتنبثق وراءها نجوم ذات لمعان قاس.

عندها فقط عرف أنه لن يعود. وبعيداً وراءه غابت غزة في ليلها العادي، غابت مدرسته بادئ الأمر، ثم غاب بيته، وانطوى الشاطئ الفضي متراجعاً إلى قلب الظلام، بقيت أضواء الشوارع معلقة هنيهة، متعبة وواهنة، ثم انطفأت بدورها واحداً وراء الآخر، فخطا إلى الأمام تاركاً لخطواته أن تصدر فحيحاً مخنوقاً، مستشعراً ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائماً حين كان يلقي بنفسه في أحضان الموج: قوياً وضخماً ويتدفق بصلابة لا تصدق ولكنه مملوء، أيضاً، بالعجز المهيض الكامل)[1].

---

١ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٦٢

بناء على ما سبق نخلص إلى أن وجه الواقعية المشترك بين السينما وهذه الرواية يقوم على تضافر أبعاد ثلاثة: وهي «التسلسل المنطقي للأحداث، ومتابعة استمرار تغيرات الحركة في المكان، وترابط حركة الشخصية مع حركة المكان المتغير».

٦- اللقطة البانورامية: برع الراوي في تصوير منظور حامد بأسلوب يشبه أسلوب اللقطة البانورامية الوصفية، (التي تصور مجال نظر شخصية تمسح المكان نظرها المتطلعة للأفق)[١]. مثلاً في أحد المقاطع لا يصف الراوي عناصر ثابتة، إنما متغيرة محكومة بالثنائيات الضدية مثل القرب والبعد، الظهور والتلاشي، ونشأت هذه الثنائيات من الأفعال الدالة على المسافة والحركة: «تغطس، تنطفئ، تطوف، متساقط، تدق»:

(ووراء الشاطئ كانت يافا تحترق تحت شهب مذنبة من الضجيج الملتهب المتساقط في كل مكان. ونحن نطوف فوق موج داكن من الصراخ والدعاء. «ولماذا تركت أمك على الشاطئ؟» لم أتركها، ولكن الزورق امتلأ وستأتي في زورق آخر. وخالتي أيضاً. كان عمره عشر سنوات فقط وكنت في العشرين وبدا أنه اكتشف كل شيء في لحظة مجنونة واحدة. وقد صرف الليل كله يحدق إليَّ بعيني نسر صغير.

ونحن نطوف في فراغ أسود بلا نهاية والمجاديف تدق سطح الموج. تدق. تدق. ويافا تغطس كالشعلة في مياه الأفق البعيد، وتنطفئ في عيوننا نقطة نقطة)[٢].

٧- استخدم أسلوب الخدع السينمائية (الخداع الحسي): ونقصد بالخداع الحسي الخداع الذي يعتمد على العادة، على أسلوبنا الفطري في رؤية الأشياء واعتبارها واقعية، فالمشاهدة هي التصديق. تشدنا فقرة من الرواية إلى تخيل مصور ثابت يحمل آلة تصوير في مكان ثابت، يصور الظهور التدريجي للإسرائيلي أمامه في الليل، فإن الشكل

---

١ - أشكال التناص الشعري، مرجع مذكور، ص ٢٠٩

٢ - ما تبقى لكم، م١، ص ١٨٦

الأول الذي سوف يلتقطه هو «كرة أشد سواداً من سواد السماء وراءها» وهو شكل خادع لا يوحي برأس إنسان للوهلة الأولى، لأن معيار التصديق هو المنظور المُشاهَد البادي للناظر بغض النظر عن جوهره. ومع تقدم الإسرائيلي، ووقوفه فوق قمة التل المسطحة في ظلمة الليل يظهر في شكل تمثال حجري «الإسرائيلي» فوق قاعدته «قمة التل» وهو أيضاً شكل خادع: (وظهر رأس واحد بادئ المر، فوق الهضبة مباشرة، وكان بالوسع مشاهدته كرة أشد سواداً من سواد السماء. وبدا متردداً للحظة كأنه هو الآخر يستشعر خطراً غامضاً، ثم أخذ يتسلق ببطء محنياً بعض الشيء. وفي اللحظة التالية وقف فوق التل المسطحة، فبدا خيالاً قاتماً لتمثال حجري دبت فيه روح شبحية، فأخذ يترلق فوق السفح بحذر)[1].

٨-التوليف الزماني والتوليف المكاني: نقصد بالتوليف الزماني (وضع صور وأفكار من زمن مع أخرى من زمن آخر، فيما الشخصية ثابتة في مكان واحد)[2]. وكان أسلوب المونتاج الزماني مسيطراً على الرواية: (لقد خدعاني معاً ثم طرداني.. زوجتك أختي مريم.. كله مؤجل.. جاءت وقالت سأعترف لك بشيء خطير.. زكريا؟ يا إلهي ! كان الجدار عالياً وراء المعسكر)[3].

ونقصد بالتوليف المكاني (وضع صور وأفكار من مكان مع أخرى من مكان آخر، فيما الشخصية ثابتة في زمان واحد)[4]. هيمن المونتاج المكاني على المقطع الأخير من الرواية؛ إذ تم سرد حدثين، الأول حدث قتل الإسرائيلي، والثاني حدث قتل مريم زكريا في وقت واحد:

---

١ – ما تبقى لكم، م١، ص ٢٠٤

٢ – سليمان نبيل: الراوية السورية (١٩٦٧ – ١٩٧٧)، مرجع مذكور، ص ٤٠

٣ – ما تبقى لكم، م١، ص ١٧٥

٤ – الراوية السورية، مرجع مذكور، ص ٤٠

(وأخذت، فجأة، أصرخ بكل ما في حنجرتي من قوة، محاولة أن أطفئ صوته في صراخ مجنون يملأ كل شيء. إلا أن صوته كان ما يزال يتفجر من بين شفتيه الراجفتين ويصب في أذني صباً عبر الضجيج الكثيف: «إذا لم تستطيعي إسقاطه فأنت طالقة.. طالقة... طالقة.. هل تسمعين؟ طالقة». وانسد حلقي فجأة فخيم صمت ثقيل مشحون بانتظار مرن، **وتعالى عواء كلب، وما لبث أن ارتد من كل الاتجاهات، عواء متلاحقاً لاهثاً ممطوطاً. وتناهى، عبر ذلك كله، هدير شيطاني من مكان ليس بالوسع تعيينه.** وفجأة تحرك مرة ثالثة: انتفض في أحشائي تلك الانتفاضة الصغيرة المزدوجة كالارتعاد. ثم هطل في فخذي وركبتي فأغمضت عيني برهة صغيرة. إلا أن الصوت انقض فوقي من جديد وبلا هوادة: «هل سمعت ما قلته لك؟». وهزني بعنف هزات متتالية وكرر: «قولي أنك فهمت» وفي اللحظة التالية جذبني إليه ثم دفعني إلى الجدار وقبل أن يستدير ارتطمت بالحائط وقد. **ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد،** فوق الطاولة، فردني الجدار إليها كأنني لعبة مطاط، واحتوتها قبضتاي معاً وانسدل ذراعاي فوق كفي المطبقتين على مقبضها حتى أسفل بطني متشنجتين قاسيتين. واندفعنا مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة. كان النصل مندفعاً من بين كفي المحكمتي الإغلاق. **وأحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه.** فإن أنيناً طويلاً، وحاول أن يرتد إلا النصل جذبه من جديد)[1].

وظف الكاتب التقنية السينمائية «التوليف» في البناء الشكلي والبناء الداخلي للرواية، واستخدمه كأسلوب تعبيري لتصوير الحياة الداخلية للشخصيتين حامد ومريم، وتبليغ الإيقاعات السريعة والأحداث المتقطعة والمواقف المتنافرة المضطربة موقف حامد وموقف زكريا، والذكريات الملتقطة من حدود زمنية متباعدة. واستخدم الروائي التوليف لذات الغرض في استخدام التوليف في الشريط السينمائي كأسلوب تعبيري

---

١ - ما تبقى لكم، ص (٢٢٩ — ٢٣٠)

(لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية، وسرعات مدمرة، مما جعل من الممكن إحداث تأثيرات جديدة كل الجدة، يستحيل بلوغها في أي فن آخر وعلى أن الطابع البؤري في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها، وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائياً بقدر ما كان ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجهاً لوجه ظواهر عالم متجانس في الموضوعات بل عناصر للواقع غير متجانسة تماماً)[1].

٦-١١- الرواية والفيلم:

يعتبر فيلم «السكين» من أكثر الأفلام التي لم تخرج عن الرواية الفنية؛ إذ أخذ الفيلم بأحداث الرواية كما هي، واتبع تسلسل الأحداث نفسه، فكانت رتبة الرواية والفيلم غير خطية، وحافظ على أسماء شخصيات الرواية إلا أن عنوان الفيلم قد تغير، وكان مرتبطاً بأداة الفعل الدرامي، وهو فعل القتل، الذي تحقق في نهاية الفيلم، وجسد في الوقت نفسه الحل، وأنهى الصراع بين موضوعة الهروب وموضوعة المواجهة لصالح موضوعة المواجهة، بينما ارتبط عنوان الرواية بعبارة متكررة في نص الرواية على لسان الشخصيات «ما تبقى لكِ»، تكشف تلك العبارة مدى التوتر والصراع الداخلي في الشخصية، أي أن عنوان الرواية استمر في ارتباطه بنص الرواية من بدايتها إلى نهايتها، محكوماً بموضوعة الصراع والتوتر، عكس عنوان الفيلم الذي ارتبط فقط بالمقطع الأخير من الفيلم، ولهذا كان عنوان الرواية درامياً أكثر من عنوان الفيلم.

واختلف الفيلم مع الرواية أيضاً بالبنية، فإذا كانت بنية الرواية غنائية، فإن بنية الفيلم درامية — غنائية.

---

١ - أبـــو إصبع صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام (١٩٤٨ — ١٩٧٥)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٢٦

٣ - (الفهد)[١]

١ - العنوان:

يتساءل المرء عن المعاني التي يطلقها العنوان، فهل يقصد بالعنوان فهداً حقيقياً، لتصبح قراءة العنوان على الشكل التالي: الفهد كائن، فحذف الخبر في الإسناد الاسمي، أم يقصد فلانٌ كالفهد، فحذف المبتدأ وحرف الجر؟

يثبت نص العمل القراءة البلاغية الثانية للعنوان الذي أتى في شكل استعارة تصريحية محققاً قدرته الإبداعية: (عرف كهوف الجبل ومطلاته، مآزره وزواياه المهجورة والمشرفة. وفي مكان واحد لم يقطن أو يستقر)[٢]، (وإذ تمضي الأيام، يمضي الدرك في أثره. قرية، قرية، لكنهم لا يجرؤون على الاقتراب من مملكته الوحشية)[٣]، (وبكل ما في الإنسان البري الرافض للموت، وكما كان يحدث في أزمنة المحن السابقة، رسم كالبرق خطة القتل والجرأة والعبور)[٤].

إذاً، يدل العنوان على الشخصية المركزية في القصة، حاملاً إحدى صفاتها المهيمنة، ولهذين السببين يتميز العنوان بقطبيته ومركزيته، فهو من ناحية يشير إلى أهم الشخصيات، ومن ناحية أخرى يحمل أهم صفاتها.

---

١ - حيدر حيدر: الفهد، دار ابن رشد، ط٢، ١٩٧٧

٢ - حيدر حيدر: الفهد، ص٤١

٣ - الفهد، ص ٤٢

٤ - الفهد، ص ١٤٢

٢ - نظام القصة:

تُفتتح القصة بالاضطراب: (قال الراوي: وجاء عام محل لم تغل الأرض، وكان المطر قليل فوق سيغاتا)[١]. ويعقبه اختلال التوازن في خطوات متتالية:

- نفاد المؤونة والتقوت بطحين الشعير.
- مطالبة الآغا الفهد بحصته من محاصيل السنة
- اعتداء الفهد والفلاحين على رسول الآغا بالضرب
- اعتداء الآغا بالضرب المبرح على رأس الفهد
- ثأر الفهد وقتله دركيين ثم فراره في البراري
- تسلل الفهد إلى بيته، ومقتل ابن أخته أثناء الدفاع عن نفسيهما
- تسلل شفيقة إلى معقل الفهد، وحصار رجال الدرك لهما
- إلقاء القبض على شفيقة كطعم يوقع بالفهد، ومن ثم محاولة ناجحة لفك أسرها.
- ازدياد عدد القتلى من الدرك، واضطهاد الدرك للفلاحين بسبب الفهد.
- إصابة الفهد بجرح في كتفه إثر ضربة وجهها له ضرغام بمنجل الحصاد في فورة غضب عابرة.

وأخيراً يتمثل الاضطراب المعاكس بمرحلة قصيرة جداً ندعوها الخديعة؛ إذ ينخدع الفهد بطيبة خاله الذي نصب له فخاً وسلمه للدرك، فيقوم الفهد بخنق خاله رداً على خيانته.

---

١ - الفهد، ص ١١

٣ - منطق الأعمال

١- التضاد:

- **الظاهر والباطن:** قبض الأغوات والزعماء ثمن الحرية، وهؤلاء هم الورثة الحقيقيون للاستعمار، فيلم يكن رحيل فرنسا سوى إخلاء الوطن لعدو داخلي:

(كانت فرنسا قد رحلت. فرح كبير غطى المدن والقرى التي قاتلت الغزاة سنوات طويلة)[١]، (وإذ انتهت الحرب، لم يجنوا غير مخافر الشرطة الوطنية، وبقي الجوع وصلواتهم السرية للمطر، وطرقاتهم التي تشقها أقدام دوابهم. واستثمر زعماؤهم النصر)[٢].

- **الفائدة والضرر:** ينهمك الفلاحون في عملهم المضني، وتعود الفائدة إلى الأغوات والزعماء الذين يقضون أوقاتهم في الرخاء: (وهو لايعمل، وأنت تضرب في أصل الأرض. ومنذ مئات السنين بل آلافها، وأنت قن عبد الذين ورثوا بلا حق. تعيش في بيت من طين وروث مع الحيوانات، ويعيش في قصوره بين جواريه وخدمه)[٣].

- **المُلك والفقْد:** يفقد الفهد بيته ويأتيه متسللاً خائفاً، (وعن بعد تلوح بوابة البيت المخلعة، مزاراً محرماً في غسق عاشق)[٤]. (وقاتل عن الأرض التي بارتْ ونهبت، وعن البيت الذي ما عاد ملكاً له)[٥].

---

١ - الفهد، ص ١١

٢ - الفهد، ص ١٢

٣ - الفهد، ص ٥٧

٤ - الفهد، ص ٤٣

٥ - الفهد، ص ٦٠

٢- التوازي:

يخضع الفراريون للشقاء الذي تعرض له الفهد قبلهم، إلا أن جسر التوازي في الأعمال ينكسر حين يؤوب الفراريون إلى بيوتهم، ويستسلموا للدرك. وكذلك تتعرض شفيقة للأسر والإهانة التي يتعرض لها الفراريون.

٤ - مستوى الفواعل:

يربط الفاعل «الفهد» بين قسمين من الفواعل، الفواعل التي لها علاقة به قبل الأزمة مثل الزوجة وابن الخال والخال ورسول الآغا وزوجة خاله، والفواعل التي أقام معها علاقة بعد الأزمة مثل الفراريون والشيخ والعجوز:

– الفهد: شخصية متحولة، تتغير بشكل سريع فينقلب الفهد من فلاح بسيط إلى قاتل محترف.

– رسول الآغا: شخصية متحولة على مستوى الحضور والغياب تظهر في المقطع الثاني، ثم تغيب في بقية المقاطع لأنها شخصية واسطة ارتبطت بالآغا والفهد من خلال الاستخبار: (أنا رسول والآغا مصر على حصته)[١].

– الآغا: شخصية متحولة على مستويين، الأول مستوى التغير؛ إذ يتحول من فاعل إلى هدف «موضوع للفراريين». والثاني مستوى الحضور والغياب، فيرد ذكره مرتين أو ثلاث، ثم يغيب عن الحضور في أحداث القصة إثر هجرته مع زوجه وأطفاله بعد حرق مزرعته.

– ابن خال الفهد: يتحول من مخبر إلى مقاتل دفاعاً عن الفهد.

– خال الفهد: يتحول من موالٍ للفهد إلى خائن يسلمه للدرك.

---

١ – الفهد، ص ٢٤

- زوجة خاله: متحولة على مستوى الغياب والحضور، فيرد ذكرها مرة واحدة حين تتوعد الفهد، ثم يغيب حضورها في بقية الأحداث.

- الفراريون: ينضمون في البداية إلى الفهد في رحلته القاسية، ثم يتخلون عنه.

- العجوز: يرد ذكرها مرة واحدة، حين أطعمت الفهد وآوته، ثم تغيب في بقية الأحداث.

- الشيخ: يرد ذكره مرة واحدة في نهاية القصة، ويبدو حضوره موظفاً لدفع القصة إلى نهايتها. ونشير هنا إلى أهمية وجود العجوز والشيخ في بنية القصة التي تتناص مع بنية القصة الخرافية.

تخضع علاقات هذه الفواعل إلى قوانين أربعة، مما يوحي بتعدد الأحداث وتقلبها:

- قاعدتي التقابل والسلب، قاعدة التقابل وفيها نرد العلاقات بين الشخصيات إلى مقولتي التواصل والمشاركة، وتجد كل واحدة، وفق قاعدة التقابل، مقابلها في التقاطع والمنع. أما قاعدة السلب، فإنها تعطي المقولات التالية: الشخصية ترغب ويرغب بها، تعين وتعان، تكره وتُكره.

- التواصل والانقطاع: يمر الفهد من علاقة التواصل مع زوجه إلى علاقة الانقطاع بعد هروبه من الدرك، ثم يجتمع مع عائلته في زيارة خاطفة. وتمر شفيقة من الانقطاع إلى التواصل مع زوجها الفهد في زيارتها له مرات عدة.

- المشاركة والمنع: يمر الفراريون من علاقة المشاركة حين ساندوا الفهد إلى علاقة المنع حين طلبوا منه تسليم نفسه بسبب المآسي التي يرتكبها الدرك ضدهم.

- التبادل:

١- تبادل الرغبة «ترغب ويُرغب بها»: يشتاق الفهد «ذات» إلى أسرته «موضوع». وحين يتسلل إلى بيته يصبح مرغوباً به «موضوع» من قبل الزوجة

«ذات». تخرج شفيقة «ذات» لملاقاة الفهد «موضوع»، وحين تصل يلقاها الفهد «ذات»، ويبادلها الشوق «موضوع».

٢- تبادل الإعانة «تُعين وتُعان»: يهاجم الفهد والفراريون مواقع ومراكز الدرك، ويوزعون الغنائم والأموال على الفلاحين والفقراء الذين يتسترون عليهم، ويحموهم من دوريات الدرك المنتشرة في القرى.

٣- تبادل الكره «تكره وتُكره»: يكره الآغا «ذات» أهل القرية «موضوع»، ويبطش بهم، وتعمل زمرة من الفلاحين «ذات» على تسديد الضربات الموجعة للآغا «الموضوع».

يؤدي تعدد القوانين التي تنظم العلاقات بين الفواعل إلى تعدد البرامج السردية المترتبة على أفعالها:

يضرب الفهد رسول الآغا لأنه أهانه، وينجح الفلاحون بتخليص الرسول من قسوة الفهد:

دافع الكرامة ← ضرب رسول الآغا ← الفهد

قوة الفهد الجسدية ← الفهد → تدخل الفلاحين

يقتل الفهد دركيين ثأراً لكرامته بعد أن أوسعه درك الاغا ضرباً:

الثأر ← قتل دركيين ← الفهد

قوته الجسدية ← الفهد → كثرة عدد الدرك

يشتاق الفهد إلى أسرته، وحين يتسلل إلى بيته يشي به المختار فتمتلئ القرية بالدرك:

الشوق ← زيارة أسرته ← الفهد

قدرته على القتال ← الفهد → وشاية المختار

يحاول الفهد الفرار، فيشتبك مع الدرك، ويساعده ابن خاله في المواجهة:

الدفاع عن النفس ← الفرار ← الفهد

مساعدة ابن خاله ← الفهد → حصار الدرك للبيت

تنتهي الاشتباكات بمقتل ابن خال الفهد:

صلة الدم ← تخليص الفهد ← ابن خال الفهد

القتال مع الفهد ← ابن خال الفهد → الموت

يتبع الدرك شفيقة وهي في طريقها إلى الفهد، وحين تصل إليه يقعان في الفخ، وتنشب بين الطرفين اشتباكات تتوقف بسبب غروب الشمس:

الدفاع عن النفس ← النجاة من الدرك ← الفهد – شفيقة

غروب الشمس ← الفهد – شفيقة → كثرة الدرك وتسلحهم

يقبض الدرك على شفيقة لمساومة الفهد وسجنه، ثم لا يلبث الفهد أن يفك أسر زوجه:

القبض على الفهد ← أسر شفيقة ← الدرك

تتبع أثرها ← الدرك → خوفهم من الفهد

لا يستطيع الفراريون الاستمرار في الحياة القاسية مع الفهد، فيعودون إلى بيوتهم رغم عهدهم بالوفاء له:

غريزة الحياة ← العودة إلى البيوت ← الفراريون

قسوة الفهد على الفراريين ← الفراريون → عهدهم للفهد

يلجأ الفهد إلى العجوز الطيب ليأوي عنده ليلة من البرد والجوع رغم محاصرة الدرك له:

البرد والجوع ← المأوى ← الفهد

طيبة الشيخ وحكمته ← الفهد → الدرك

يقع الفهد في شرك نصبه له خاله بدافع الثأر لابنه، فيستغل الخال ثقة الفهد، ويستقبله في بيته، ثم يخبر الدرك:

الثأر لمقتل ابنه ← تسليم الفهد للدرك ← خال الفهد

ثقة الفهد بخاله ← خال الفهد → محاولة الفهد الهرب

ينقض الفهد على خاله بسرعة كبيرة، ويخنقه رغم حماية الدرك له:

الثأر ← قتل خاله ← الفهد

سرعته بالانقضاض ← الفهد → الدرك

٥ - مستوى الخطاب:

لا يستقر إيقاع السرد في الفصل الأول على حال، إذ يبدأ سريعاً، ويقع الحذف بين النية على القيام بالفعل، وتنفيذه: (- لو تطحن لنا بقايا هذا الشعير، ومع الغروب أسرج الرجل بغلته)[١]. ويتوقف سرد الأحدث ليبدأ صوت الراوي بالتعليق الذي يقدم فكرة عن رحيل فرنسا، ويلون القصة بالوصف الملحمي لمنطقة سيغاتا، ومن ثم يعود إلى سرد الحدث بإيقاع بطيء تلونه اللغة المجازية الغنائية، ويقطعه من جديد ترجيع الحوار بين شاهين وزوجته، والحوار بين شفيقة وابنها علي في صيغة الخطاب المعروض المباشر، وتعليق الراوي الذي يكرر قصة رحيل فرنسا وحال الفلاحين. ثم يتسارع السرد مع حذف زمني بسيط، يُسقط من حسابه سرد الأحداث التي مرت مع أبي علي بعد طحن كيس الشعير حتى وصوله البيت: (بين الغفلة واليقظة، سمعت صوته يوقف

---

١ - الفهد، ص ١١

البغلة أمام البيت فنهضت)[1]. ويتباطأ إيقاع السرد مع امتداد المقطع من خلال الوصف الدقيق للحركة البسيطة والوصف الجسدي لشاهين وتكرار قصة الفلاحين بعد اقتلاع فرنسا والحوار.

انبنت بداية الفصل الأول والثاني على سنة التأليف التقليدي وهي: (قال الراوي: وجاء عام محل)[2]، (قال الراوي: وجاء صباح)[3]. إلا أن الراوي لا يبدأ بسرد الحدث مباشرة كما في الفصل الأول، وإنما يكرر وصف سيغاتا، ولهذا يبدأ الإيقاع بالتباطؤ، ويستمر على حاله مع سرد أحداث بسيطة توحي بالتكرار والروتين. ومن جديد يعلو صوت التعليق على هذه الحياة الكئيبة التي تكرر نفسها، والأحاديث المنقولة في صيغة الخطاب المنقول المباشر، ومع بدء المشهد الحواري بين شاهين ورسول الآغا، يقترب زمن الخبر من زمن الخطاب، وتقترب الحكاية من الأزمة، ثم يتباطأ الإيقاع مع عودة صوت الراوي والتعليق على الحدث بأسلوب شاعري رمزي: (لحظة انفجار واعية، تمورت داخل الشرنقة الصغيرة انحصرت فأخمدت)[4].

يبنى الفصل الثالث وفق سرد سريع لأحداث بسيطة بأسلوب تشاؤمي، ينذر بخطر مقبل: (عند الغروب قصف الرعد سماء سيغاتا.. وفي أقصى القرية ثغا جدي هارب.. سرب من الغربان السود عبر الفضاء)[5]. لم يأتِ الإيقاع بطيئاً أو سريعاً مع بداية الفصل الثالث اعتباطاً، فثمة ترابط بين موضوع القصة وشكله تفرضه موضوعة

---

١ – الفهد، ص ١٥

٢ – الفهد، ص ١١

٣ – الفهد، ص ٢١

٤ – الفهد، ص ٢٥

٥ – الفهد، ص ٢٧

التمرد التي كان لها أول تمظهر في الرفض، ورد الظلم في الفصل الثاني. إن تمرد الفلاح البسيط على الآغا سيجر معه بلاء على الفلاحين، فلوَّنت ترانيم هذا البلاء المتوقع لغة القصة، فتصدر النشيد القصة، وتسارع الإيقاع بلغة تنبُئيَّة قبل وقوع المحظور منه، حين قتل شاهين دركيين انتقاماً لكرامته. وبعد السرد السريع للأحداث، يتباطأ الإيقاع حتى يصل إلى حدود الأزمة في حوار بين شاهين وشفيقة زوجته. ويبنى المقطع الثاني وفق حركة إيقاع سريعة قصيرة جداً، تبدأ بحذف زمني، توحي به الوحدة السردية الزمنية: (في المساء نفسه سمع صوت)[1]، وتنتهي سريعاً بتلخيص الأحداث الطويلة بأسطر قليلة.

يختصر الفصل الرابع الأحداث التي تلت قتل الدركيين، ثم يسرد تعليق الراوي ومقاطع استرجاع شاهين حواره مع زوجه عبر صيغة الخطاب المعروض، ثم يتباطأ السرد مع وصف سيغاتا وسرد حدث لقاء شاهين العجوز، ثم يتسارع مع سرد التدابير التي اتخذها الدرك للقبض على شاهين إن بدء عجلة الاسترجاع بالدوران تشير إلى بدء تشكل إيقاع داخلي لشخصية الفهد أركانها المكان الجديد وهو المنفى والشوق الدائم لأسرته في المكان القديم «القرية»؛ لهذا تكرر وصف سيغاتا؛ فيتوقع القارئ محاولة الفهد بزيارة أسرته.

ويتسارع إيقاع السرد في الفصل الخامس، بسبب اختصار الأحداث بشكل كبير: (عرف كهوف الجبل ومطلاته..)[2]. (ومرت أيام، يوم إثر يوم، وصديق الوحش والليالي المصدية بالصمت والحنين..)[3]. (وإذ تمضي الأيام، يمضي الدرك في أثره)[1]. ثم

---

١ - الفهد، ص ٢٩

٢ - الفهد، ص ٤١

٣ - الفهد، ص ٤٢

يتباطأ الإيقاع مع سرد تفاصيل حدث زيارة شاهين زوجه؛ إذ يتقاطع الحوار مع وصف الحركات والأفعال الدقيقة، ويعود الفصل السادس للتشكل على سنة القص التقليدي: (قال الراوي: واتسع الطنين)، وفي هذا الفصل لا يأخذ إيقاع السرد خطاً صاعداً أيضاً؛ إذ يبدأ متباطئاً مع صوت الراوي، ثم يتسارع عبر التلخيص: (حملت سرية الدرك الوطني قتلاها وعادت)[٢]. والقص التكرري: (غارات ليلية ومطاردات. والفهد الذي كسر، رمى شبح الموت في الدروب)[٣]. (وفي ليال غلسة كانت تتسلل نحوه معها طعام ودخان)[٤]. ثم يتوازن الإيقاع مع مقاطع الحوار والحلم.

وكما بنيت بداية الفصل السادس، بنيت بداية الفصل السابع على سنة التأليف التقليدي: (قال الراوي: ومرة أخرى خرق الحصار)[٥]. يبدأ الفصل بإيقاع سريع لا يلبث أن يتباطأ ليسرد بالتفصيل حدث القبض على زوجة شاهين، وأخذها رهينة، ثم يتباطأ السرد مع تعليقات الراوي، ويتسارع بعد ذلك مع التلخيص لأحداث كثيرة: (أحرقوا المزرعة وحملوا طعاماً وتبغاً)[٦]، ويعود للتباطؤ في مشهد حواري بين شاهين وقائد الدرك، ثم يتسارع في الفصل الثامن مع تلخيص الأحداث، ثم يتباطأ طويلاً مع الحوار وأغاني زوجته وسرد حدث مهم مبني على المقاطع الحوارية بين رجال الدرك بعد أن أتى شاهين ليفك أسر زوجه وابنه.

---

١ - الفهد، ص ٤٢

٢ - الفهد، ص ٥٣

٣ - الفهد، ص ٥٤

٤ - الفهد، ص ٥٤

٥ - الفهد، ص ٦٣

٦ - الفهد، ص ٦٧

يبنى الفصل التاسع بأسلوب مختلف دفعاً للتكرار الأسلوبي، إذ يلخص حدث فك أسر شفيقة عبر أحاديث يرويها أهل القرى في صيغة الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر، ثم يقوم بتفصيل الحدث: (وروت القرى أنه حضر في المساء نفسه. ولكن أحداً لا يعرف كيف دخل.. وقال آخرون: لقد انتظر حتى هجعوا فتسلل بخفة من الأبواب الرئيسية دون أن يشعر به أحد)[1]. وإذا تسارعت حركة الإيقاع بتلخيص الأحداث على لسان الفلاحين الرواة فإن تعليقات الراوي لأحداث القصة قد بطأته كثيراً.

يبنى الفصل العاشر بأسلوب مختلف عما سبقه، ويستدعي هذا الأسلوب تغير الأحداث، فبعد عودة الفراريين إلى أهلهم وذويهم **بدؤوا** يقصون أخبارهم وقصصهم مع الفهد على أهلهم، وهذا التغيير في الموضوع سايره تغيير في شكل الخطاب؛ إذ دارت تقنية الارتداد معجلة إيقاع السرد وملخصة أحداثاً كثيرة، ثم يتباطأ السرد ليحكي قصة لقاء شاهين مع الفلاحين.

يمتد الفصل الحادي عشر أكثر من غيره، ويبدأ صوت الراوي سرد الأحداث وتعليقاته عليها بإيقاع بطيء، ثم يتسارع في تلخيص الأحداث التي مرت مع شاهين، ثم يتباطأ مع مشهد الحلم، ثم يتسارع مع تلخيص الأحداث وموقف الفلاحين منه، واعتماد القص التكرري: (وفي الأعياد تحمل نساؤهم أطباق القمح المجروش)[2]، ثم يعود الإيقاع للتباطؤ مع صوت الراوي والحلم.

ويبدأ المقطع الثاني عشر بإيقاع بطيء، ويكشف صوت الراوي خواطر شاهين وأحلام يقظته: (وتمنى أن يستريح الدرك. لو كفوا عن طلبه لاختار أقصى بقعة في نهاية

---

١ – الفهد، ص ٨٣

٢ – الفهد، ص ١٠٣

الأرض وعاش فيها)[1]. ثم يتسارع الإيقاع مع القص التكرري، ثم يتوازن مع الحوار مرتين، في صيغة الخطاب المعروض، ويعود القص التكرري ليشكل قفزات في الإيقاع يعقبها بطء شديد في وصف المكان.. وتبنى نهاية المقطع على استشراف المستقبل الكئيب، فقد دعت الحالة البائسة «موضوع» التي وصل إليها الفلاحون إلى استخدام هذه التقنية: (وفي الخريف القادم، وأوائل الربيع، ستشعل الحرائق في سطوح الأراضي البور الموحشة، وتضرب مناجل النسوة والرجال جذوع أجم الريحان والسماق وغيلات الديس)[2].

مما سبق نستنتج أن أحداث القصة تبنى متسلسلة وفق خط درامي واضح يتخللها الارتداد، وفي المقطع الثالث عشر تطفو بنية التضمين للحكاية الشعبية، ولهذا نعد ثلاثة رواه: (الراوي الفردي – الراوي الجمعي – الشخصية الراوية «الشيخ الذي آوى الفهد»).

ويتسع الفصل الثالث عشر أكثر من غيره، وفيه يسرد حدث لقاء شاهين بالعجوز الذي آواه عنده ليلة، بإيقاع يبدأ بطيئاً يتخلله الوصف: (وليل ثلجي أوغل شاهين نحو الشرق، صوب الجرود البعيدة المهجورة، في يده عصاه وعلى كتفه بندقيته)[3]، ثم يتسارع إيقاع السرد مع مقاطع الحوار المتداخلة مع صوت تعليق الراوي.

ويبنى الفصل الرابع عشر على سنة التأليف التقليدي: (قال الراوي: ومع غروب الشمس سلموه)[4]. وثمة علاقة تربط بين الفصل الثامن وهذا الفصل، وكنا قد لمسنا

---

١ – الفهد، ص ١٠٩

٢ – الفهد، ص ١١٤

٣ – الفهد، ص ١١٧

٤ – الفهد، ص ١٤١

الإيقاع السريع في بداية الفصل الثامن بهدف التسارع نحو الأزمة، وفي الفصل الرابع عشر أيضاً نلمس الإيقاع السريع الذي يلخص الأزمة، ومفاتيح هذا الإيقاع التلخيص السريع لأحداث بعبارة: (ومع غروب الشمس سلموه)، ثم يأتي بالتفاصيل بأسلوب سريع ومجتزأ، ليكمل الأحداث التي تلت اعتقال شاهين في صيغة القص التكرري: (وفي السجن عذبوه، اقتلعوا أظافره وكووا جسمه بالنار)[1].

بناء على ما سبق نخلص إلى أن بنية الرواية غنائية رغم بعض الملامح الدرامية مثل تطور الحبكة في خط متقدم في الزمن والحوار الدرامي وارتباط أحداث القصة سببياً.

نظمت موضوعة التمرد أحداث القصة وخطابها؛ فمن البداية يطالعنا النشيد الغنائي، نشيد مهووس بالتراخي والصمت والحياة الخرساء الجوفاء. ينبئنا هذا النشيد بنهاية تراجيدية محتومة للقصة:

(الأرض ضيقة كمساحة قبر
رخوة كسبخ المستنقعات
فاخفض رأسك قليلاً، ولا تشمخ..
الذي يشيلون أبصارهم كثيراً نحو الأعالي
يسقطون
فراقب جلد الأرض أكثر
ومحطات الموت الفجائي
وانبح إن استطعت في العالم الملوث
العلم يطلبك فتذكر...)[2].

---

١ - الفهد، ص ١٤٣

٢ - الفهد، ص (٧-٨)

لا تستقر القرية والفهد على حال، وإنما في تقلب دائم، ويساير إيقاع الحياة المتقلب إيقاع الخطاب المتعرج بين صعود وهبوط، بين ركض وتوقف، وتسارع محموم نحو الأزمة، وإغلاقها تراجيدياً. يتمرد صوت الراوي على الخطاب، ويهدم خطية السرد، فيتقاطع الوصف المتكرر مع التعليق بلغة مجازية حزينة في بنية غنائية أكثر منها درامية، حيث الاهتمام البالغ بصوت الراوي ومادة الوصف، وانبثاق الأحداث من ذاتية متواطئة مع شخصية شاهين سلفاً. ومن موضوعة المحور امتدت موضوعة الرفض، رفْض شاهين للظلم الذي لحق به وبأسرته، وموضوعة الرحيل، الرحيل الفردي ثم الرحيل الجماعي، وموضوعة الجرأة التي دفعت شفيقة للبحث عن زوجها الفهد في البراري. تشكلت تلك الموضوعات في علاقة صراع مع موضوعة المحور المضاد «الخضوع»، ومنها امتدت موضوعة الرضى بالذل، وموضوعة الهروب من مواجهة الدرك، وموضوعة الخيانة.

٦ - الأسلوب:

٦ - ١ التكرار:

١- تكرار التقنية من خلال تكرار الموضوع: يتكرر الحديث عن رحيل فرنسا وحال الفلاحين مع الورثة الشرعيين لها، متناوباً مع سرد الحدث في لحظة إنجاز الخطاب، وهو حدث بسيط، يدور حول طلب الزوجة شفيقة من شاهين أن يطحن لها كيس الشعير، وفق الصيغ التالية:

صوت الراوي يسرد القصة في لحظة إنجاز الخطاب في صيغة الخطاب المسرود، الحوار بين شاهين وزوجه شفيقة في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، صوت الراوي يكمل سرد القصة في الزمن الحاضر في صيغة الخطاب المسرود، صوت الراوي يسترجع أحداثاً من الماضي مثل رحيل فرنسا في صيغة الخطاب المسرود، صوت الراوي يكمل

سرد قصة شاهين وزوجته في الزمن الحاضر في صيغة الخطاب المسرود، حوار بين شاهين وزوجه يسترجعه شاهين في طريقه إلى طحن كيس الشعير في صيغة الخطاب المعروض، صوت الراوي يسترجع أحداث رحيل فرنسا في صيغة الخطاب المسرود، صوت الراوي يكمل حدث طحن كيس الشعير في صيغة الخطاب المسرود، حوار بين شاهين وولده يسترجعه شاهين في طريقه إلى طحن كيس الشعير في صيغة الخطاب المعروض.

والسؤال الذي يطرح نفسه كيف ارتبطت هذه الأخبار؟

إن الأخبار المسرودة لم ترتبط سببياً، فقد هدم توالي الصيغ السابقة الترابط الأرسطي الزمني، وترابطت الأخبار مكانياً وفق التناوب والتكرار في بنية غنائية محضة.

يرتبط تكرار الحديث عن رحيل فرنسا بالفكرة التي يؤكدها، وهي بقاء الفلاحين على حالهم من فقر وجوع، وخاصة وأن هذا الحديث يتكرر مرتين مع سرد حدث يصرح بالفقر والبؤس الذي بقي مع رحيل فرنسا، وهذا الترابط بين الفكرة وشكلها تفرضه موضوعة الفقر المتحكمة في مطلع القصة. بناء على ما سبق نخلص إلى أن تكرار الحديث عن «رحيل فرنسا»، أدى إلى تكرار موازٍ في الأسلوب؛ إذ تكرر الارتداد نفسه فيما يعرف بالقص الإعادي، وتبعه تكرر صيغ الخطاب المتناوبة.

٢- تكرار الوحدات السردية التي تمثل حدي الفعل «بدايته ونهايته»: لا يخبرنا الراوي مباشرة عن فعل الغسل، ولكنه يقدم الفعل في حدين:

الحد الأول: (وشمر عن ساعديه ليغتسل من وعثائه)[١]

الحد الثاني: (اغتسل وحمد الله)[١].

---

١ - الفهد، ص ١٦

وكذلك فعل الغروب:

الحد الأول: (حتى مالت الشمس عن سمتها وانحدرت نحو الغروب)[٢]

الحد الثاني: (وإذ جثم الغروب، هدأ صوت أزيز الرصاص)[٣].

يلون تكرار الوحدات السردية بالأسى والشاعرية، كما هي الحال في تكرار العبارة ثلاث مرات في الفصل الرابع عشر: (ومع غروب الشمس سلموه)[٤].

٣- التكرار الرمزي: مثل تلخيص حكاية الفهد أكثر من مرة بأسلوب رمزي: (ومن أجل جْديٍ يجتاز تخوم الأرض، تسفك الدم، وفي الليالي تنخلع قلوبها من وقع حوافر الجند ورثة الله وظله على الأرض)[٥]. (هو الذي صلب وأوثق، ثم ضرب بالعقب المسمارية ضربات مهووسة على رأسه حتى شج. وحتى تلوثت العقب بالدم، فساح فوق نسيج دمه وما صرخ. وما نده الباري ولا ذل الدهور. لكنه انتضى سيفه وصاح، خارجاً من ظلام القرون، من سجون المهانة الطويلة، مبشراً بالطوفان، وما كان يبغي مجداً)[٦].

٦-٢-التلخيص الرمزي:

إذ يلخص حكاية القصة التي سيأتي على سردها فيما بعد بأسلوب رمزي: (لحظة انفجار واعية، تمورت داخل الشرنقة الصغيرة، انحصرت فأخمدت، ومع الزمن

---

١ – الفهد، ص ١٧

٢ – الفهد، ص ٦١

٣ – الفهد، ص ٦١

٤ – الفهد، ص ١٤١

٥ – الفهد، ص ٨٥

٦ – الفهد، ص ٨٥

بقيت شرارة أولى تحولت إلى ذكرى وحكايا وأسف عميق، لأنها اندلعت قبل أوانها، لم تحرق الغابات لتطهر الأرض والنفوس)[1] (كان ذلك بداية غمة، وميضاً لتاريخ فج وغامض، حركة فلاح وحيد مهان)[2].

٦ - ٣ - غنائية التعليق:

وتكمن الغنائية في استخدام ضمير المخاطب: (تطلب حماية السماء فتتخلى عنك، ويطلب حماية الدرك فيستجيبون)[3].

٦ - ٤ - تنوع حضور المروي له:

مع تنوع الصيغ يتنوع حضور المروي له؛ إذ يفترض الراوي مروياً له دون الإشارة إليه بضمير معين، وفي المقطع الأول والثالث عشر ينقلب حضور المروي له من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر الذي يأتي مرة بضمير المفرد ومرة بضمير الجمع: (ولو بحثت عن شاهدة للثوار الذين قتلوا زمن الحرب، لأشارت لك صخور)[4].

٦-٥- أسلوب القص التقليدي:

يتمثل الوجه التقليدي الآخر في القصة بتدخل الراوي في تقديم فكرة عن حقيقة الوضع الذي يعيشه الفلاحون، دون أن يترك هذا الدور لحوار الشخصيات: (ولم يحدث شيء جديد بعد الثورة، الفلاحون الفقراء الجهلة والأرض والتعب ومرارة الأيام في ضفة، والملاك والقيمون المشرفون في الضفة الثانية)[5].

---

١ - الفهد، ص ٢٥

٢ - الفهد، ص ٢٩

٣ - الفهد، ص ٥٧

٤ - الفهد، ص ١٣

٥ - الفهد، ص ١٧

٦-٦- الالتفات بين الضمائر:

إن الالتفات بين الضمائر يؤدي أحياناً إلى الالتفات بين الصيغ، ففي البداية يسرد الراوي عن حلم الفهد بضمير الغائب «هو»، ثم نسمع صوت الفهد في صيغة الخطاب المعروض بضمير الحاضر «أنا»: (الذئب يجري والكلاب القاتل جريح والدرك عباءة سوداء تغطي وجه الشمس.. ها أنا طاف على قشرة الأرض تنوشني الرياح. وصلوا أخيراً. أين شفيقة وسيغاتا)[١].

٦-٧- تعدد الرواة:

تظهر ازدواجية الراوي في الرواية وهي سنة في التأليف القصصي التقليدي؛ إذ يستخدم «قال الراوي» وهي من المصادر الضرورية، (لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبيعياً وتلقائياً)[٢]: (قال الراوي: وأطل فجر وكانت معركة حرش الغضبان. وحكى الفلاحون أنهم حاصروه بالجنود والمصفحات)[٣]. وكما يمثل الراوي الجمعي واو الجماعة: (قال الراوي: وليلاً نهاراً طلبه الموت. وما ملّ. رووا عنه أساطير وحكايا. قالوا: إنه سار مع الدرك في الليالي)[٤]. (وحكوا: إن الحياة معه لا تطاق)[٥].

وحين يضمِّن الراوي حكاية شعبية يرويها الشيخ الذي آوى الفهد في بيته ليلة واحدة يكون قد أضاف راوياً جديداً في القصة.

---

١ – الفهد، ص ٥٩

٢ – داغـــر شـــربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، مج ١٦، ع ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف ١٩٩٧، ص ١٣٣

٣ – الفهد، ص ٦٠

٤ – الفهد، ص ٧٢

٥ – الفهد، ص ٨٩

٦-٨- الاتجاه الماركسي:

سار حيدر حيدر في الاتجاه الماركسي الواضح في نظم أحداث الرواية، إلا أن أسلوبه كان مثقلاً بالرومانسية التي عبر عنها استخدامه لتقنية الحلم.

٦-٩- التناص مع الحكاية الخرافية:

تقارب قصة الفهد في أسلوبها أسلوب الخرافة التي دأب الناقد الشكلاني الروسي فلاديمير بروب صاحب علم بنية الخرافة على دراستها. حدد بروب الوظائف التي بلغ عددها الجملي إحدى وثلاثين وظيفة، تقارب وظائف قصة الفهد بعض وظائف الخرافة كما في الترتيب التالي:

- مطالبة الآغا الفهد بحصته من محاصيل السنة. (وضع أولي يوحي بأهمية شاهين).
- اعتداء الآغا على الفهد، ثأر الفهد. (وضع أولى يوحي ببدء الاضطراب في القصة).
- فرار الفهد. (الابتعاد)
- يقع على الفهد الحكم. (النهي)
- لا يعبأ الفهد بالنهي. (الخرق)
- يسعى الآغا في هدف الحصول على معلومات. (الاستخبار)
- يحاول الدرك أن يخدع الفهد فيأسر شفيقة زوجته. (الخداع)
- تنخدع الضحية «شفيقة» فتقع في الأسر، وبذلك تساعد عدوها رغماً عنها. (التواطؤ).
- يقع الظلم على أهالي القرية، فيرغبون في الحصول على حقوقهم. (الافتقار).
- يشيع خبر الافتقار، فيُقصد البطل «الفهد» بواسطة مجموعة من المتمردين (الوساطة).

- يقبل البطل «الفهد» العمل مع المتمردين من أهل القرية ضد الآغا، وتحرير «شفيقة». (بداية الفعل المضاد).

- يخوض الفهد مع رفاقه معركة ضد الدرك. (المعركة)ز

- يتخلى المتمردون عن الفهد. (التخلي).

- يعود الفهد لزيارة أصدقائه. (العودة).

- يصل الفهد خفية إلى بيته ويساعده ابن خاله. (الوصول خفية).

- يطارد الفهد من قبل الدرك. (المطاردة).

- ينجو الفهد من الدرك لمساعدة ابن خاله له الذي قتله الدرك. (النجدة).

- يعود الفهد إلى بيت خاله. (العودة).

- يساعد خالُ الفهد الدركَ في القبض على الفهد. (التواطؤ).

- يقبض على الفهد. (الوقوع في المصيدة).

٦-١٠- الظواهر السينمائية:

يعبر الراوي عن تفاصيل الحركة والحدث البسيط بجمل تدل أفعالها على الحركة السريعة، فيتحول وصف الحركة إلى معلومات «إرشادات» مسرحية حرة هامة منشودة في ذاتها، تؤدي إلى تباطؤ حركة السرد، و(وظيفتها التعريف والتأطير الزماني والمكاني)[١]: (داخل البيت خطا خطوات سريعة. وبخفة فهد اختطف البندقية من السقف. حومت عيناه في زوايا البيت. رفع الطفل إلى صدره، وبينه وبين أمه تناوب النظر. وارتمى في حزن عميق.)[٢]. (بين الغفلة واليقظة، سمعت صوته يوقف البغلة أمام

---

١ - تحليل النص السردي، مرجع مذكور، ص ٣٨

٢ -- الفهد، ص ٢٨

البيت فنهضت، تحرك الصغير فغطته. وفي طريقها إلى الدار فتلت إبزيم سراج الكاز، فأضيء البيت الترابي، تناولت السراج معها وشقت الباب)[1].

٦-١١- القصة والفيلم:

تماثل عنوان الفيلم مع عنوان القصة، وارتبط عنوان الفيلم باللغة البصرية والسمعية في الفيلم؛ إذ يظهر أبو علي في الفيلم مثل الفهد قوي البنية، مقيداً، أما على صعيد اللغة السمعية فقد وصف ضرغام الفهد بالوحش.

وتماثلت حكاية الفيلم مع حكاية القصة، واختفى من الفيلم تكرار حكاية الاحتلال الفرنسي وخروجه، وتسلط الأغوات على الفلاحين التي وردت في أول القصة؛ لهذا كان الفيلم درامياً أكثر من القصة.

وتشابه الفيلم مع القصة من حيث تعدد الرواة والأسماء وسيطرة الراوي على خيوط السرد، واختلف مع القصة من حيث الرتبة والبنية، فكانت رتبة القصة خطية، وبنيتها غنائية، وكانت رتبة الفيلم استرجاعية، ورتبته درامية.

٤- (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب)[2]

١ - العنوان:

يقسم الكاتب روايته إلى ثمانية أقسام، يعنون كل قسم بأحد أيام الأسبوع، فتتوالى العناوين محافظة على ترتيب أيام الأسبوع؛ فتبدأ العنونة بيوم الخميس، وينتهي أيضاً بيوم الخميس، ويوهم ترتيب العناوين وفق ترتيب أيام الأسبوع بتواصل زمن

---

١ - الفهد، ص (١٥ — ١٦)

٢ - ملص محمد: إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، دمشق: الأهالي، ط١، ١٩٩٠

الخبر، فيظن القارئ بأن زمن الخبر ثمانية أيام متواصلة، ولهذا يشكل العنوان العتبة الإيهامية التي من شأن القارئ أن يتثبت ذهنياً من إنتاجيتها الدلالية، وأن يعطي قيمة إعلاميتها باعتبار العنوان مظهر نصي، (وجنس له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية)[1] المكونة للخصيصة الأنطولوجية وهي استقلاله.

تتميز القراءة الأولى للعنوان بخصوصية القارئ الذي يتسلح في المواجهة الأولى للمرسلة (العنوان) بمقصديته التي تختلف عن مقصدية المرسل، وفي القراءة الثانية للعنوان يترلق القارئ من عمومية المفهوم إلى خصوصيته، حين يتصل ببنية نص العمل، ويتثبت من العلاقات الدلالية بين العنوان والنص المعنون به، فإذا اشتغلت القراءة الأولى الإيحائية وفق استراتيجية الخصيصة الأولى للعنوان وهي استقلاليته، فإن القراءة الثانية، وهي قراءة تحديدية، اشتغلت وفق استراتيجية العنوان الثانية، وهي (خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه)[2].

الخميس: يبدأ الراوي العنونة بيوم الخميس، وبدءاً من هذا اليوم تبدأ الشخصيات إعلاناتها، فتروي هيفاء عن نفسها في يوم الخميس وهي في طريق العودة إلى أهلها: (الساعة الآن تقارب الثالثة ظهراً، وأنا أجلس في المقعد الأمامي لسيارة الأجرة، الصغيرة والقديمة، ذات المقاعد التسعة، والتي تندفع بسرعة لتقطع الطريق الطويل، الذي يفصل دمشق عن مدينتنا. اسمي هيفاء عمري اثنان وعشرون عاماً، عذراء «ولأعترف لكم، ولكن بصوت منخفض، أنه ثمة لقاء أسبوعي يتم بيني وبين صديق لي، كل جمعة مساء، وذلك بعد عودتي من مدينتنا إلى دمشق، ولكن هذا اللقاء لم يفقدني عذريتي

---

١ – حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، ص ١٠٥

٢ – الجزار محمد: العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٢٣

أبداً، وأنا أقسم لكم على ذلك»)[1]، ثم تتابع وتقول: (أضع على عيني نظارة سوداء، سأنزعها بعد قليل، حين ستتوقف السيارة أمام البيت، بالطبع لا يسمح لي بالخروج إلى الشارع بلا جوارب، لذا فقد ارتديت اليوم جواربي)[2].

الجمعة: يوم تعلن فيه الشخصيات عن نفسها بدليل سرد بعض المقاطع التي تحوي المعلومات الدالة على الزمن: (تساءلت: أكان من الضروري أن يبدأ نهاري على هذا النحو ! لقد هيأت نفسي لنهار عطلة، وحين استلقيت للنوم البارحة، كنت أهفو لصباح هادئ)[3]، (ثم ارتشفت الشاي الأحمر، وأتلذذ بسخونته، وتخطو ظهيرة الجمعة بدفء متكسر)[4]، (علي أن أنهض كي أستطيع تأمين غداء الجمعة في مطعم نادي ضباط الصف، لذا فقد نهضت)[5]، (ها أنا أسير آمن النفس، أشعر بالرضا، فأمضي لأعثر على صديقي الرقيب «أحمد» ليأخذني إلى «نادي ضباط الصف» فاستمتع بوجبة غداء الجمعة)[6].

تغيب الوظائف التي تُثبت علاقة الاتصال بين يوم الخميس المعنون للمقطع الأول، ويوم الجمعة المعنون للمقطع الثاني، ويوم السبت المعنون للمقطع الثالث، إن غياب هذه المعلومات تنفي علاقة التواصل الزمني بين تلك الأيام وانتمائها إلى أسبوع معين.

---

١ – ملص محمد: إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، دمشق: الأهالي، ط١، ١٩٩٠، ص ١١.

٢ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٣

٣ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٢

٤ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٦

٥ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٧

٦ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٧

الأحد: ويقرر الراوي فيه زيارة صديقه في القنيطرة بعد أن طبع الإعلان: (وبعد أن طبع هذا الإعلان، شعر أنه قد تخلص من تردده ومن خوفه، وقرر الذهاب إلى القنيطرة. ارتعش لقراره هذا، وتردد ثانية،... وصل القنيطرة في الصباح **ما إن** قطعت السيارة ساحة المدينة، الواقعة على مسافة قصيرة من بيت هيفاء، حتى طلب من السائق أن يتوقف)[1]. وكما ترد إشارة في المقطع الثاني «الجمعة» هذه الزيارة، إلا أن هذه الإشارة لا تجزم بانتماء يوم الأحد المعنون للمقطع الرابع إلى الأسبوع نفسه الذي ينتمي إليه يوم الجمعة المعنون للمقطع الثاني: (وقال نبيل: سوف تزورني في القنيطرة بالطبع! تعال ! سأريك بمنظار مكبر أشياء وأشياء، ليس من الصعب أن تعثر علي هناك)[2].

الاثنين: إنه اليوم الذي يلي يوم الأحد المعنون للمقطع الرابع، وفيه يعلن الراوي عن وصوله إلى القنيطرة، وفي ليلة يوم الاثنين يرفض الراوي اقتراح نبيل بالنوم في المخفر، فيضطر للمبيت في صالون الاستقبال: (لقد رفض الراوي اقتراح نبيل بالنوم، هذه الليلة، في المخفر المبني على أطراف المرمالة، وتذرع بضيق المكان وحين شرع له الشباب الإمكانية العملية وفرشوا له سريراً، لم يقتنع، وعجبوا لرفضه وعناده وإصراره.... ولم يعرفوا كيف سيحلون المشكلة، والمدينة الميتة لا تصلح للبحث عن مأوى ينام به هذا الضيف العنيد، الذي فاجأهم بقراره هذا، في اللحظة الأخيرة، في الوقت الذي لم يعد ممكناً إيجاد وسيلة تمضي به بعيداً إلى الشام. لقد ارتبكوا، وكادوا أن يقرروا عدم النوم، إلا أن الفكرة خطرت في بال نبيل ومضى، وعاد وقد أقنع الخادم الذي يعمل في مبنى «المحافظة» بأن يسمح للضيف أن ينام في صالون الاستقبال، الذي تم طلاؤه وتأثيثه على عجل)[3].

---

١ - إعلانات عن مدنية كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٦

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٢

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٦

الثلاثاء: ويقصد به يوم الثلاثاء السادس من حزيران عام ١٩٦٧، وليس اليوم الذي يروي فيه الراوي في الزمن الحاضر عن الزمن الماضي «قبل الحرب وأثنائها»: (في يوم الثلاثاء السادس من حزيران عام ١٩٦٧، بعث أبي بأمي إلى دمشق، وقال لها: اتركي أغراض وأمتعة العائلة السعيدة بأمانتي يا حياة)[١].

الأربعاء: ويقصد به يوم الأربعاء السابع من حزيران عام ١٩٦٧: (يصف يوسف آخر، مساء الأربعاء السابع من حزيران عام «١٩٦٧» فيقول: كنا أنا وأخواتي الثلاثة طالعين من الحمام، وإحنا رايحين باتجاه ساحة بانياس)[٢].

الخميس: تتعدد دلالات هذا العنوان؛ إذ يشير مرة إلى الزمن الحاضر زمن الإعلان: (وهكذا اندفع السمسار الآن يخطط لرحلة السيارة، التي ستكون وحيدة على ما يبدو، في هذه العصاري من يوم الخميس)[٣]، ومرة إلى الزمن الماضي عام «١٩٦٧»: (وفي عصر الخميس، الثامن من حزيران عام ١٩٦٧، وفي الساحة الرملية لكراج السيارات الصغيرة المسافرة إلى الشام، كان كل شيء يزوغ أمام عيني، فرائحة البارود وأصوات القصف المتقاربة، كانتا تفككان ملامح الأشياء الكثيفة، التي كانت تومض جيئة وذهاباً أمام العينين)[٤].

وفي رحلة هذا اليوم «الخميس» من القنيطرة إلى «دمشق» تصعد السيارة فتاة لها مواصفات هيفاء المسرودة في المقطع الأول، فنستنتج أن هذه الفتاة هي نفسها هيفاء؛ إذ تقول هيفاء في المقطع الأول: (شعري أسود، قصصت شعري منذ أن انتقلت للدراسة

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٧٦

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩٣

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٠٦

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٠٧

في دمشق، بشرتي بيضاء.. على وجهي نمش قليل)[1]، ويصف أبو عزات الفتاة التي جلست إلى جانبه في المقطع الثامن: (نادى على الصبية ذات الشعر المقصوص.. قد ارتعدت من بياض بشرتها الموشاة بالنمش الصيفي)[2].

تشير الوظائف الزمنية إلى أن يوم الخميس الذي يعنون المقطع الثامن هو ليس نفسه يوم الخميس المعنون للمقطع الأول، لأننا علمنا في المقطع الأول أن هيفاء في يوم الخميس في طريقها إلى القنيطرة مساءً من الساعة (الساعة الثالثة ظهراً)[3]، وعلمنا في المقطع الثامن أن الفتاة المذكورة أوصافها هي هيفاء، وأنها في طريقها إلى دمشق مساء يوم الخميس، ولهذا السبب لا يعقل أن تذهب هيفاء إلى القنيطرة مساءً، وتعود في نفس اليوم إلى دمشق مساءً.

نتساءل عن نمط العلاقة بين العنوان الرئيس والعنوان الفرعي في رواية إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب.

«إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»: يتميز العنوان بتعدد التراكيب الناظمة لمفرداته اللغوية:

الإسناد الاسمي: إعلانات عن مدينة....

التركيب الفعلي: كانت تعيش قبل الحرب.

فتكون حصيلة التراكيب ثلاثة:

١- جملة اسمية

٢- شبه جملة : (عن مدينة)

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١١

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٠٦

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١١

: (قبل الحرب)

٣- جملة فعلية : (كانت)

: (تعيش)

فإذا كانت القواعد التركيبية لا تستطيع أن تضبط حركية الدوال في الفضاء الناتج عن غيبة السياق، فإنها استطاعت في هذا العنوان بتعددها أن تحدد انفتاح العنوان على عدد محصور من النصوص والخطابات، فبقدر ما تتعدد القواعد التركيبية تتحرك دوال العنوان الرئيس لتتحدد بتناصها مع نصوص وخطابات معينة، وبقدر ما تختزل القواعد التركيبية يتحرك العنوان الرئيس ليوحي مفتوحاً على عالم من النصوص والخطابات، فإن (أية نظرية في «العنوان» يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله، وتتجلى في أن العنوان — مقارناً بما يعنونه — شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة، وهذه العلاقة العكسية، بين كثرة الدلائل وفقر الدلالة، تعود إلى طبيعة اللغة عموماً، سواء كانت تلفظاً أو كتابة، والتي تترع إلى أقصى قدر من الاقتصاد الدلالي)[١].

وانطلاقاً من دلالة التحديد التي تنتجها تعددية التراكيب، تدخل العناوين الفرعية في علاقة تكميلية فرعية مع العنوان الرئيس، ويصبح نظم العنوان الرئيس مع العناوين الفرعية على الشكل التالي: «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، تمت في أيام الخميس والجمعة والسبت والأحد والاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس».

ساعد التقابل الضدي بين النوع التركيبي للعنوان الرئيس «جمل»، وبين النوع التركيبي للعنوان الفرعي «كلمة» على نظم العناوين الفرعية إلى جانب العنوان الرئيس،

---

١ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال، مرجع مذكور، ص ٢٣

فالعنوان الفرعي مشروط بتقاليد تركيبية خاصة بالعنوان الرئيس الذي لا يخضع إلى شروط قبلية، فالعنوان الفرعي مرحلي تحكمه شروط قبلية وشروط بعدية إحالية إلى ما يعنونه.

٢ - مستوى الفواعل:

يشارك المكان «القنيطرة» في الربط بين فواعل القصة، وهي فواعل متعددة، لا تقوم بأفعال درامية، بل تحكي لنا بعض المواقف اللامعة في ذاكرتها، وهي فواعل متغيرة على مستوى الحضور والغياب بسبب مشاركتها في الإعلان، وهذا الغياب والحضور يؤكد ارتباط العنوان بآلية حضور الفواعل في الخبر. ونشير إلى بقية الفواعل:

- الحلاق: شخصية متغيرة، يتحول من قاتل يذبح زوجته إلى منتحر.

- أبو عزت الدلال: شخصية متغيرة، كان قبل الحرب مستقراً في أملاكه في القنيطرة، وأثناء الحرب يتجرد من أملاكه، ثم يعود إلى القنيطرة بعد الحرب ليسترجع أملاكه بالتدريج. وكذلك الحال مع أغلب شخصيات القصة مثل يوسف.

- ابن علا الله: يتحول من «ذات» يطلب من أبيه يوسف علا الله أن يرفع البيرق بمناسبة عيد الجلاء إلى «موضوع» إذ يضربه أبوه معترضاً على طلبه.

ترتبط فواعل القصة مع بعضها بعلاقات متعددة مثل:

١- الرغبة:

- هيفاء: تقيم هيفاء علاقة حب مع صديق لها في دمشق لأنها تحبه، ووفق قاعدة السلب يبادلها صديقها مشاعر الحب: (لقد حركت هيفاء في داخله حنيناً عارماً لفكرة الزيارة)[١].

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٢

- نورا، عبد الحي: تتودد نورا إلى جارها المعلم عبد الحي، وتحاول أن تلفت انتباهه، إلا أن عبد الحي لا يستجيب مباشرة، بل يتريث ويتروى قبل مبادلتها المشاعر كي لا تفشل علاقته معها.

- أبو هشام «عمر»: يطلب من زوجته الاستقرار معه في القنيطرة، ووفق قاعدة التقابل ترفض الزوجة عرض زوجها وتبقى في دمشق خوفاً من الحرب.

- أبو عزات الدلال – هيفاء: يحاول أبو عزات أن يفرض نفسه على هيفاء في السيارة بدافع الرغبة الجنسية، ووفق قاعدة التقابل تنفر منه، ولكن لا تستطيع ردعه.

٢- المشاركة:

تشترك الشخصيات في الإعلان: (قال في نفسه: إن هيفاء ستقوم بعد قليل، بتقديم إعلان عن نفسها لكم)[١].

٣- الفاعلية والمفعولية:

يقوم الحلاق «فاعل» بذبح زوجته «مفعول به»، ثم يسلم نفسه «مفعول به» إلى الشرطة «فاعل».

٤- الظاهر والباطن:

يتظاهر أبو عزات بالشهامة والرجولة أمام هيفاء، فيسارع إلى مساعدتها في ركوب السيارة، ثم تنكشف نواياه السيئة ونفسه الخبيثة حين يتحرش بها.

تتميز القصة بقلة برامجها السردية التي أتت في أغلبها برامج اتصالية:

ساعدت ظروف الدراسة في دمشق على تكون علاقة حب بين هيفاء وصديق لها في دمشق هو الراوي:

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

الحب ← اللقاء المتكرر يوم الجمعة ← هيفاء – الراوي

ظروف الدراسة ← هيفاء – الراوي → العادات والتقاليد

تستغل نورا علاقة الجيرة بينها وبين عبد الحي، فتنجح في لفت انتباهه:

الحب ← لفت نظر المعلم ← نورا

علاقة الجيرة ← نورا → العادات والخجل

يقبل الراوي دعوة صديقه نبيل له إلى القنيطرة بدافع الحنين رغم ذكريات الحرب السوداء، متشجعاً بعلاقته مع هيفاء التي تقطن في القنيطرة:

الحنين إلى مسقط الرأس ← زيارة القنيطرة ← الراوي

علاقته بهيفاء ← الراوي → ذكريات الحرب

يترك أبو عزت أملاكه في القنيطرة، ويقرر الخروج منها مع غيره من أهلها خوفاً من الحرب:

الخوف من الحرب ← السفر ← أبو عزت

الرحيل الجماعي ← أبو عزت → الخوف على أملاكه

ثم يعود أبو عزات إلى القنيطرة بعد خروج الاحتلال لاستعادة أملاكه مع بقاء زوجته في دمشق:

الحنين إلى الوطن ← العودة إلى القنيطرة ← أبو عزت

استرجاع الأملاك ← أبو عزت → بقاء زوجته في دمشق

يتردد الأب في تلبية طلب ابنه علا الله برفع البيرق بمناسبة عيد الجلاء مثل بقية أهل القنيطرة، لأنه لا يثق بالحكومة الجديدة، ثم يستجيب مدفوعاً بمشاعر الأبوة:

ابن علا الله ← رفع البيرق ← أبو علا الله

مشاعر الأبوة ← أبو علا الله → عدم الثقة بالحكومة

يفشل أبو هشام في إقناع زوجته في البقاء معه في القنيطرة رغم تهديده لها بالزواج لأنها تخشى الحرب:

الاستقرار الزوجي ← الاستقرار في القنيطرة ← أبو هشام

التهديد بالزواج ثانية ← أبو هشام → الخوف من الحرب

يذبح الحلاق زوجته بعد أن يخلي البيت في ظروف غامضة:

دافع غامض ← ذبح زوجته ← الحلاق

خلو البيت من الناس ← الحلاق → الخوف من الشنق

٣ - مستوى الخطاب:

لا يوحي عنوان الرواية بإيقاع متراكض بقدر ما يوحي بتعدد الإيقاعات الذاتية اللاطئة تحته، في بنية غنائية. تمثلت لحظة إنجاز الخطاب في جدلية الظهور والتخفي في صوت الراوي: (حين علت ضجة الشارع بصورة مفاجئة؛ انطفأ صوت هيفاء في داخله)[١]، بدءاً من تلك اللحظة الدرامية يسير الإيقاع وئيد الخطا، مفروكاً بعبير اللغة المجازية المطلة من ذات رومانسية: (نهض من خلف الآلة الكاتبة وهو يحس بلوعة حادة، بينما كانت أصابعه ترتعش حنيناً لصوتها، الممزوج بصوت النقرة اللاذعة)[٢]، ويتباطأ الإيقاع أكثر في مقاطع الوصف الدرامي الممزوجة بسرد الحدث، فالراوي لا يتجه في مسار محدد من السرد، كالوصف أو متابعة الحدث أو الحوار الداخلي متكئاً على عصا

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

أرسطو الزمنية، إنما يتفجر في شبكة واقعية مكانية بحتة في بنية غنائية تصور تعالق الحركة في المكان وحركة المكان وأصوات الأشياء في: (قال في نفسه: إن هيفاء.. هدرت طائرات «الهيلوكوبتر» فوق، زعق)[1]، وحين يتوقف صوت الراوي يعلو صوت الشخصيات وفق الرؤية الداخلية الغناءة، ويمثل صوت هيفاء تحولاً مرضياً لفضول القارئ الذي كان ينصت إلى صوت هيفاء في داخل الراوي، فانقلب الحوار الداخلي المهموس إلى صوت هيفاء المسموع، وتبدلت مهمة القارئ من منصت إلى مستمع.

يكثف صوت الشخصيات سرد الوحدات السردية «المعلومات»، ويدعى هذا الوصف بالوصف التعبيري[2]، وهو واضح في الرواية: (أرتدي الآن فستاناً صيفياً أزرق، يتموج قماشه برسومات أوراق خضراء، أما ياقته فهي مفصلة على شكل زورق تمتد أطرافه إلى الكتفين)[3].

يظل إيقاع السرد بطيئاً مع استخدام القص الإعادي، وتوخي الدقة في وصف الحركة: (لكني لم أستطع السيطرة على نفسي، فازددت تفجراً، لكني لم ألحق أن ألمح ما هو هذا الشيء اللامع، الذي تطاير مندفعاً نحوي، وقد أغمضت عيناي عنه هلعاً، فسمعت صوت ارتطامه المعدني إلى جواري، لكنه على ما يبدو وقد مسني قبلها)[4]، وسرد الحدث البسيط، الذي لا يتعدى أن يكون تتبعاً دقيقاً لأفعال روتينية، يتم سردها عبر القص التكرري الذي يستخدمه في إيهامنا باختصار الأحداث البسيطة المتتابعة،

١- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص٩

٢- انظـــر في: المكـــان في رسالة الغفران – أشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زغدان، تقديم: محمد الجنور، تونس: دار صامد، ط٢، مارس، ١٩٩٥، ص ١١٤

٣- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب ص ١٢

٤- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٧٩

وهي في حقيقة الأمر تفصيل لحدث واحد يمكن إجمالها في عبارة واحدة مثل: أقوم بأعمال البيت، وهذه العبارة اختصار للمقطع: (في كل فجر أكسر الكراسي القديمة، والصناديق.. وأضع الصاج الأسود فوق النار، وأخبز لأمي ولأبي، وللأولاد، تتطاير إلى وجهي حراشف السمك، تتكاثف على جبيني أبخرة الماء من صفيحة الغسيل)[1]. وعبر هذا الإيقاع البطيء تكثر الارتدادات في خطاب الشخصيات في المقاطع الخمسة الأولى، .ويسيطر على خطاب الراوي في المقطعين الثالث والسادس، ويأتي على نحو قصير جداً في المقطع الخامس: (فانتفض صوت هيفاء من أعماقه مجروحاً يصرخ به: ألم يكن في ذاك الموت، الذي كان، علاقة دالة على الحياة)[2]، (فأجابه صوت هيفاء: لقد كان في موهم دلالة على الحياة)[3].

وبعد أن تسرد الشخصية فيضاً من المعلومات تقترب من سرد الحدث البسيط في لحظة إنجاز الخطاب بأسلوب تتبع الحدث بعين كاميرا أو بتقنية القص الإعادي، وكلاهما مرخيان لإيقاع السرد. وهنا لابد من الإشارة إلى أن الحدث المسرود في لحظة إنجاز الخطاب لا يأخذ أهميته الدرامية من ذاته، لأننا لا نستطيع أن نبرر أهمية سرد هذا الحدث البسيط إلا من منطلق علاقته مع وصف المكان، فهذا الحدث جولات في المكان، وتعبير عن علاقة الذات الراوية به، لهذا كثر وصف حركة المكان والحركة في المكان. يوحي الحذف الضمني المخبوء في دلالات الفعل بإيقاع بطيء، فلا يشعر به القارئ لأن الإيقاع البطيء هو الطابع العام في الرواية، مثلاً يعبر عن هذا الحذف الضمني بإغلاق الباب الذي يعني خروج الشخصية من الفضاء الداخلي إلى الفضاء

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٩

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٥

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب ن ص ٧١

الخارجي، أي أن هناك فترة زمنية محذوفة بين النية على الفعل والقيام به، وتتكرر الطريقة ذاتها في المقطع الأول والثاني: (رنت صفقة الباب الخارجي للمترل خلفه)[1]. (علي أن أنهض كي أستطيع تأمين غداء الجمعة في مطعم نادي ضباط الصف.. أطبقت الباب التنكي من خلفي)[2]

إن أهم ما يميز رواية إعلانات أنها لا تبحث عن حدث درامي، بل عن ملامسة الحنين إلى المكان والحوار معه، وتفتيش الشخصيات عن معنى وجودها فيه، لهذا سادت موضوعة العودة في الرواية؛ إذ تعود كل شخصية إلى المكان لتبث همومها، وتروي ذكرياتها في شكل إعلان، ومن موضوعة العودة امتدت موضوعة الحنين التي دفعت إلى تمازج الرؤى وتعدد الرواة في بنية غنائية لصيقة بجمالية البوح، فكل شخصية تروي بنفسها عن عشقها للمكان والأشياء الحميمة فيه، وتدخل موضوعة العودة في صراع مع موضوعة الرحيل؛ إذ يرحل أهل القنيطرة أثناء الحرب.

٤ - الأسلوب:

٤ - ١- تمازج الرؤى في بنية الرواية: تظهر في بداية المقطع الأول الرؤية المتعددة، وأقصد بها (الرؤية التي يتعدد فيها الحدث، بتعدد الرواة أنفسهم، كل يروي عن نفسه، بنفسه فيما يسمى بالرواية داخل الرواية)[3]. والرؤية المتعددة رؤية داخلية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي، الذي ينفتح على جميع الضمائر مثل نحن: (نحن الحطف، ومنا صار هذه الحارة اسم)[4].

١- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٧

٣ - تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٦

٤- إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٤

٤-٢- الرؤية من الخلف: وهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء، الذي يروي بضمير الغائب «هو»، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي، ومن أجل تمييز صوت الراوي استخدم الكاتب الحرف المائل ذا الحجم الكبير، وتظهر الرؤية من الخلف في بنية الراوية وفق الترتيب التالي:

- الخميس: في أول المقطع.
- الجمعة: في آخر المقطع.
- السبت: في نصف المقطع.
- الأحد: في أول المقطع وفي منتصفه وفي آخره.
- الاثنين: في أول المقطع وفي آخره.
- الثلاثاء: في أول المقطع وفي منتصفه.
- الخميس: في آخر المقطع.

في المقطع المعنون بيوم الأحد يتم الالتفات من ضمير الغائب «هو» إلى ضمير المتكلم «أنا» فيبدو ضمير الغائب هو نفسه ضمير المتكلم، ومن هنا نقول بازدواجية حضور الراوي الواحد: (انسحب من الشارع العام وسار باتجاه الشارع المتفرع عن ساحة بانياس: العمارة بطابقين، المحل كان مطلياً بالأزرق، فتات الألوان الأصلي. لم تمت أشجار «السم الأصفر»، وأشجار الكستناء البرية التي تنبت منذ قديم الأزمان في مدينتنا، كانت ما تزال خضراء)[1].

٤-٣- التكرار:

١- تكرار تقنية الاستباق التكراري، وهو الذي يحدده الناقد السيميائي الفرنسي جيرار جينيت بكونه (يحيل مسبقاً على حدث سيحكى في حينه بتطويل)[2] في القصة:

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص (٥٦ — ٥٧)

٢ - تحليل الخطاب الروائي (الزمن — السرد — التبئير)، مرجع مذكور، ص ٩٦

مثلاً تسرد الأرمنية لمحة عن موت زوجة الحلاق: (ولكن مهما مضت، فإن صورة جارتي زوجة الحلاق ستظل تظهر أمامي، سيظل السؤال معلقاً في حلقي: لماذا ذبحها في ظهرية ذلك النهار الصيفي الحارق)[1]، ثم يروي خالد تفاصيل القصة من خلال الارتداد: (في ذلك النهار الصيفي الحارق، قال لي أبي: روح يا خالد اشترِ لنا اللبن !.. ثم أتوا وخلعوا الباب: رائحة أمي، وخيط دم مرغي أحمر يمتد إلى العتبة)[2]. وتكرر الاستباق التكراري في موقع آخر: يخبرنا صوت الراوي بحدث موت العجوز حسين علا الله في الكنيسة: (ولمح إلى جواره تلك الكنيسة التي كانت سجن ومقبرة الرجل العجوز «علا الله»)[3]، ثم يأتي بتفاصيل الحدث في مكان آخر: (شحطه الإسرائيليون على الأرض، سجنوه في الكنيسة، كان من وراء باب الكنيسة يصرخ أن البلد ما عاد فيها رجال)[4].

٢- تكرار رواية الحدث الواحد عبر القص الإعادي؛ إذ تروي الحادثة أكثر من شخصية: (اسمي نعمت، وأخي يشار، هو آخر ما تبقى من الرجال في عائلتنا. أختي لميا هي أرملة الصبا، وهي تعيش اليوم وأطفالها في شارع فلسطين، في منزل زوجها الذي فصلت الحرب رأسه عن جسده)[5]. (أخي نهاد... وأنا؟ يشار ابن عمي، وابن خالتي مات. نعم مات. انهد جدار المرمالة فوقه ومات)[6]. (حين جاؤوا إلي بالخبر وقالوا: ابنك يشار! انكسرت في لحظة واحدة أصداف العينين والقلب)[7]. (أنا لمياء. لن أعلن عن

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٢٩

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٢

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٧

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٧٧

٥ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥١

٦ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٣

٧ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٨

نفسي بأكثر مما قالته لكم أمي عني، بل ما هو الشيء الذي يمكن أن يتبقى لأرملة الصبا لتقوله... إن صورة رأس زوجي المفصول عن جسده في تلك الحرب، هي وشم حياتي)[1]. (لم يجد في داخله الشجاعة ليقول لهم إنه يرفض أن ينام فوق جثة يشار)[2].

٣- تكرار الوحدات السردية: مثل: (فانتفض صوت هيفاء من أعماقه مجروحاً يصرخ به: ألم يكن في ذاك الموت، الذي كان، علاقة دالة على الحياة؟)[3]. (فأجابه صوت هيفاء: لقد كان في موهم دلالة على الحياة)[4].

٤-٤- الاستشراف:

١- الاستشراف «إعلان»: ومثال ذلك: (قال في نفسه: إن هيفاء ستقوم بعد قليل، بتقديم إعلان عن نفسها لكم)[5]. و أحياناً يستخدم الراوي أسلوباً معاكساً للاستشراف «إعلان»؛ إذ يتركنا الراوي نقرأ عن الشخصية وصفاتها وملامحها دون أن نتعرف على اسمها في البداية، وبعد ذلك، نتعرف على اسمها بأسلوب غير مباشر: (سار الراوي نحوه ببطء، وانتقل عرق يديه إلى مماسك المنظار، تفرس الوجه عن قرب، وفي لحظة واحدة تطابقت صورة الحزن، في وجه الطفولة ووجه الحاضر، بالحزن المتطابق في الوجهين ماتت في داخل الراوي الرغبة في أن يقول هل: هل تذكرني يا خالد !)[6].

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٩

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٥

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٥

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٧١

٥ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

٦ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٢

٢- الاستشراف التمهيدي: في الطلب وتحققه؛ إذ يكون (الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي)[١]: (وقال نبيل سوف تزورني في القنيطرة بالطبع ! تعال سأريك بمنظار مكبر أشياء وأشياء)[٢]، ويتحقق هذا الاستشراف في قوله: (استقبله نبيل بالعناق وشده إلى داخل البراكية)[٣].

٤-٥- اللهجة العامية:

استخدم الكاتب اللغة العامية، واهتم بالمادي والملموس وجزئياته، واقترب بأسلوبه من الواقعية الطبيعية، (وهي مرحلة تالية للواقعية الانتقادية التي تكاثفت في مرحلة الطبيعية)[٤]. (والطبيعية شكل حاد من أشكال الواقعية يلتصق بالمادي والملموس التصاقاً مبالغاً فيه.. ويحاول أن يجعل الإنتاج الأدبي شريحة من الحياة بمنتهى التفصيل والدقة ودون أية اصطفائية، وكان أميل زولا هو الذي أطلق اسم الطبيعية على هذا الاتجاه)[٥].

٤-٦- تقاطع الشفرات الإيحائية والثقافية:

تخبر هيفاء عن علاقتها مع صديق لها في دمشق بأسلوب يوحي بالخوف من الاتهام الموجه إليها في مجتمع محافظ لا يحتمل فكرة الصداقة بين شاب وفتاة دون أن يجزم بوجود علاقة جنسية بينهما، فتتكشف ثقافة هيفاء المحافظة، وإلا لما كان ضرورياً لها أن تؤكد

---

١ - بنية النص الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ١٣٣

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٢

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٠

٤ - النقد الأدبي، ج ٣، مرجع مذكور، ص ٦٥٠

٥ - الأدب الأوروبي، مرجع مذكور، ص ١٨٣

عذريتها: (إنه ثمة لقاء أسبوعي يتم بيني وبين صديق لي، كل يوم جمعة، مساء، وذلك بعد عودتي من مدينتنا إلى دمشق، ولكن هذا اللقاء لم يفقدني عذريتي أبداً)[1].

كثرت الشفرات الإيحائية بالفقر والوضع السياسي معاً، مثلاً توحي عبارة «كوشة ولاد» بالفقر، وتوحي كلمة «فلسطينية» بالوضع السياسي «اللجوء»: (واندفعت منه كوشة ولاد صغار، وجاءت على عجل، من خلفهم، أمهم؛ نحنا فلسطينية)[2]. وكما نلمس في الرواية ميزة مهمة وهي وجود شفرات خاصة بالفلسفة الوجودية مثل فكرة تلازم الموت والحياة، وتشترك رواية إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب في هذه الميزة مع رواية القلعة الخامسة: (فانتفض صوت هيفاء من أعماقه مجروحاً يصرخ به: ألم يكن في ذاك الموت، الذي كان علاقة دالة على الحياة)[3].

٤-٧-الظواهر السينمائية:

١- تجسيم الحدث:

يستخدم المخرج الروائي محمد ملص أسلوب تجسيم الحدث الذي كنا قد توصلنا إليه في رواية «ما تبقى لكم»؛ إذ يسرد الحدث أكثر من مرة، فتتوالى الشخصيات الساردة للحدث الواحد من زاوية نظرها الخاصة بها، مثلاً تعود هيفاء إلى القنيطرة لزيارة أمها، فتروي الشخصيتان «هيفاء وأمها» حدث اللقاء، كل واحدة من زاوية نظرها. تقول هيفاء: (وقبل أن أرفع يدي لأطرق الباب، فتحت لي أمي، وقبل أن أصفق الباب من خلفي، سحبت المنديل عن شعري، وقبلنا بعضنا)[4]، ثم تقول الأم:

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١١

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٤

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب ص ٦٥

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

(كان يكفي بالنسبة لي، أن تتوقف السيارة على طرف الطريق، وأن يتناهى إليّ صوت صفقة باب السيارة، وعودة صوت محركها مبتعداً، كي تكف حركتي في فسحة الدار انتظاراً لها... ركضت إلى الغرفة، سحبت الغطاء الأبيض من على كتلة المراتب والأغطية، لففت الغطاء حول رأسي، ثم اقتربت من الباب. ها هي خطواتها تقترب، كان رحمه الله، ينتظر الفرصة المناسبة ليفرش لها طريقاً صغيراً من الإسمنت... واقترب الآن صوت خطواتها من النقطة التي أفلح في فرشها بالأحجار، وعادت خطواتها إلى أعلى صوت ممكن، فتحت لها الباب، وحين عانقنا وقبلنا بعضنا، كانت تمسك منديل شعرها بيدها)[1].

٢- أساليب الانتقال:

أ - حركة الموضوع: انتقل الراوي من صوت إلى آخر عن طريق حركة الموضوع[2]، وهي طريقة سينمائية تستخدم لتغيير المشهد بعيداً عن فجاجة حركة الكاميرا أو التقطيع. وتتمثل في الرواية باشتراك شخصيتين في رواية حدث واحد، وتقوم كل واحدة بسرد قسم من الحدث، وهي وسيلة لتبادل المواقع المنظور والناظر دون توقف أو انقطاع بين خطاب الشخصيات، مما يوحي بحركة الموضوع الواحد عبر خطاب شخصيتين؛ إذ تنتهي الشخصية الأولى من سرد جزء من الحدث في المقطع الأول، لتكمل الشخصية الثانية الحدث في المقطع الثاني. مثلاً تتناوب هيفاء وأمها في سرد حدث دخول هيفاء إلى الغرفة ونزع ثيابها، فتبدأ هيفاء: (دخلت إلى الغرفة. رميت الشنطة البيضاء على السرير، ثم فككت ربطة عنقي)[3]، ثم تكمل الأم: (لحظتها

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

٢ - لمزيد من التوضيح انظر في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٢٩٩

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

اقتربت منها، وسحبت إلى الأسفل «السحاب» من على ظهرها)[1]، ثم تعود هيفاء للسرد: (فرفعت فستاني إلى الأعلى وتملصت منه، ثم فرشت الفستان على السرير وطويت أكمامه واحداً فوق الآخر)[2]. وأحياناً تشترك أكثر من شخصية في رواية الحدث الواحد، كما هو حدث تحضير العشاء، الذي يربط بين أصوات عدة:

صوت كارابيت: (ناديت أرمينة العزيزة، فأتاني صوتها ليخبرني، بأن العشاء سيكون جاهزاً بعد دقائق فقط)[3].

صوت نوفير: (ما إن انبعث صوت احتكاك أطباق الطعام من المطبخ، حتى أتى صوت أبي مطالباً «سونا» بالعودة إلى الدار، لذا فقط سحبت طاولة «العشاء»)[4].

صوت سونا: (حين سمعت نداء أمي وأختي، رفعت رأسي مستجيبة.... ها هو أبي يقطع رغيف الخبز «العسكري» الأسمر، وأمي، أرمينة العزيزة، تهم بالجلوس خلف الطاولة)[5].

ب – التشابه: يعد التشابه وسيلة انتقال سينمائية؛ وفي الرواية طريقتان للانتقال عبر التشابه، الطريقة الأولى الانتقال عبر تشابه الحركة، مثل حركة فتح العينين؛ إذ ينتهي المقطع الأول بصوت سونا تقول: (درنا حول بعضنا في عناق شديد ثم رقصنا حيث لا عتمة الليل كانت ولا ضوء النهار، ففتحت عيني)[6]، ويبدأ المقطع الثاني

---

١ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

٢ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

٣ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٢٦

٤ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٢٧

٥ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٢٧

٦ – إعلانا عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٢

بصوت عبد الحي يقول: (أما أنا، فإني حين فتحت عيني وجدت الرطوبة اللزجة تلفني في وسطي..)[1]، والطريقة الثانية التشابه ففي الحدث، مثل حدث التسوق الذي يسهل الانتقال من صوت عبد الحي إلى صوت نورا:

صوت عبد الحي: (ثم أخذت زجاجة النبيذ الأحمر، وأنا أسترق النظر على طرفي الشارع، ثم وضعتها خلف بطانية الجاكيت ومضيت قبل أن يلمح مشترياتي أحد)[2].

صوت نورا: (تكر العجلات الثمانية من جديد. تدور، يغسلني العرق، أتندى برائحة جسمي، تقترب الأمكنة مني، يتطاير ثوبي، تبتعد الأمكنة عني...)[3].

٣- الفيلم التسجيلي: وهو (نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية)[4].

قاربت رواية إعلانات أسلوب الفيلم التسجيلي في نقاط منها :

أولاً – استطلاع آراء وأقوال مجموعة كبيرة من الشخصيات، لكل مجموعة قصتها المنفصلة أو شبه منفصلة عن المجموعة الأخرى.

ثانياً – استخدام العناوين الفرعية التي لها دلالات التوثيق «وهي الأيام»، وهو أسلوب مستخدم في الأفلام التسجيلية الوثائقية

---

١ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٢

٢ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤١

٣ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٤

٤ – عطا الله محمد: الفيلم التسجيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٠

ثالثاً – العفوية والتلقائية: تتميز الرواية بعفوية وتلقائية الفيلم التسجيلي، فقد قللت العفوية من شأن فنية الفيلم التي هي في أحد جوانبها فقدان العفوية؛ إذ تسرد أحداثاً بسيطة ومعقدة بأسلوب تتساوى في أهميتها، يوهم بضياع الحبكة، إلا أن القارئ المتمعن في خيوط الحبكة يدرك الروابط اللطيفة التي تربط الأحداث مع بعضها، وكذلك الشخصيات: (حدث ركوب الباص، حدث توقف الباص، قتل الحلاق لزوجته، زيارة الراوي للقنيطرة).

رابعاً – التصريح بفعل الإدلاء بالقول: يتميز الأسلوب التسجيلي بتصريح الشخصيات وتعريفها بنفسها عن نفسها، مستخدمة ضمير المتكلم «أنا، نحن»، أو ضمير المخاطب، أو ضمير الغائب: (قال في نفسه: إن هيفاء ستقوم بعد قليل، بتقديم إعلان عن نفسها لكم)[1] (لقد نسيت أن أذكر لكم أنا أظافري صغيرة)[2].

خامساً – استخدام اللغة العامية على نحو مكثف.

سادساً _ الأسلوب التسجيلي في عرض الحدث: إن أهم ما يرمي إليه التبليغ في الأفلام التسجيلية هو أننا نستطيع أن نرى الواقع جميلاً بإلفته، وبما يثيره في داخلنا من ذكريات وصور مشابهة، فالواقع جميل دون الحاجة إلى تقنيات الأفلام الروائية، وهذا ما رمت إليه الرواية حين وصفت الحركات البسيطة بدقة متناهية، تدفع بالقارئ إلى تخيل المشهد والشعور بإلفته، الذي يحض على استرجاع الذكريات الخاصة بالقارئ المشابهة للأحداث المسرودة: (وركعت على ركبتي أمام المعجن، وغاصت يداي في الماء، في الطحين؛ افرشي بطانية ثانية يا خديجة! والله تكسرت ركابي. يتسرب الماء في الطحين، يتداخل الطحين في الماء، تتحرك يداي، يتبلل الطحين ويتطحن الماء، تتحرك يداي،

---

١ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

٢ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٢

رشي الملح يا خديجة ! تتحرك يداي، يذوب الملح بالماء بالطحين، يختلط الطحين بالملح بالماء، تغوص يداي، تلتف، تدور يتشكل العجين الأصفر: وال امسكي المعجن يا خديجة !... تتراح الكتلة الرطبة إلى الأطراف، تغوص قبضتاي، يتراقص الطبق، يتصفد العرض، تغوص يداي، ترتفع الكتلة، تنخفض أثدائي، تتراح الكتلة، تلتم، ها، تتراح، هوف، ها، هوف: امسحي العرق عن جبيني يا خديجة !. تغوص يداي، ها، هف: واك غطي العجين بكيس الطحين يا بنيتي !)[1].

ألح الراوي على وصف المكان المتقاطع مع وصف الحركة، والتعبير عنه في تراكيب جملية قصيرة، وتختلف دلالات تراكيب جمل وصف الأشياء عن دلالات تراكيب جمل وصف الحركة، في الحالة الأولى يعطي التركيب القصير للجملة دلالة التجميع، أي تجميع أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء كاللون والشكل والحجم، لتوظيفها في تجسيد الصورة من جهة، ولإبراز فضولية الكاتب في وصف الأشياء من جهة أخرى، وفي الحالة الثانية تتآلف ثلاث دلالات، دلالة التجميع والتقطيع والتواصل، فهي معادلة من ثلاثة أطراف، تقرب رسم العبارة من تركيب اللقطة، لتصبح القراءة لعبة تخييلية، تغري القارئ بتخيل الحركة كاملة ثم تقوده إلى لعبة تقطيعها وتأليفها؛ إذ تساعد الفاصلة على عملية التقطيع والتوقف، وتساعد الجمل القصيرة على استنفاد جميع أوجه الحركة، وتساعد حروف العطف على تغير المنظور والناظر؛ أي توحي بحركة الكاميرا من جهة، وباستمرار الحركة من جهة أخرى.

٤- الصورة المسموعة: (بينما كانت ترتعش أصابعه حنيناً لصوتها الممزوج بصوت النقرة اللاذعة على الصفحة المتماوجة بين البياض والسواد. رنّت صفقة الباب

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥١

الخارجي للمترل خلفه، وحين انغمس في لجة الضجة المتكاثفة في الشارع، انكفأ صوت هيفاء تماماً، وتخرس من جديد، في المكان ذاته، حيث يقبع عادة)[1].

٤-٨- الفن التشكيلي:

١- الهيئة: ونقصد بالهيئة الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للشيء. تغيب الخطوط الرئيسية والرسوم الدقيقة للأشياء لتبرز (هيئة)[2] الموصوف، من خلال استخدام كلمات لها دلالات لونية مكانية واسعة مثل «بقع» «كتلا مغموسة، أجزاء المدينة كحراشف»، ويعبر هذا الاستخدام عن أسلوب فني معين يستخدمه الفنان التشكيلي في تفضيله ضربات الريشة السريعة: (استندت بمرفقي على الطرف غير المكتمل من الشرفة. كانت أعشاب الربيع البرية، برؤوسها الصفراء، تلون المدينة بقزحية خفية. لقد تناثرت مدينتنا ببطء وحذر، وأخذت تبدو في هذه الأيام، كبقع مترامية في حوض من الأحجار السوداء، والنباتات الشوكية)[3].

٢- تحديد المنظور والناظر وزاوية النظر: تمثل المنظور العبارة: لقد تناثرت مدينتنا ببطء، ويمثل الناظر ضمير المتكلم في الفعل «استندت»، وتمثل رؤية النظر العبارة: استندت بمرفقي على الطرف غير المكتمل من الشرفة.

٣-توزيع الأضواء والظلال: يمثل اللون الأصفر الأجزاء المضيئة: (كانت أعشاب الربيع البرية، برؤوسها الصفراء)، ويمثل اللون الأسود الأجزاء المعتمة: (وأخذت تبدو كبقع مترامية)، (وتدور العجلات، وتتبدى أجزاء من المدينة كحراشف مبعثرة، ويسور

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩

٢ - انظـــر مفهوم الهيئة في: عالم المعرفة، عبد الوهاب المسيري، ع ١٠٩، كانون الثاني، ١٩٨٧، ص ٢٤٣

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١٦

النرجس البري الأصفر حقول الألغام. وحين نظرت إلى فسحة دار المعلم، وجدتها بقعة من العتمة والهوات)[1].

٤- التعبير التشكيلي عن جوهر الأشياء: يقدم ملص تصوراً عن المنظور أكثر ما يقدم تصويراً فوتوغرافياً له؛ إذ يقوم بتحليل المرئي ثم إعادة خلقه في تصميم جديد له إيحاءاته النفسية. وكان اعتماده على هيئة الشكل سبباً في جعل التصوير التصميمي[2] محتملاً فنياً، مثلاً ترى زوجة المنصور الأولاد النائمين في الغرفة خطوطاً في الطول والعرض: (وحول موقدنا عشرة أولاد، يحمل كل واحد منهم الأصغر، في غرفة النوم خطوط من الأولاد في الطول والعرض)[3]. ويرى الراوي – المنصور الأشجار الخضراء خطوطاً متناوبة اللونين، توحي بها كلمة " مقلمة ": (أما الأشجار الخضراء اللامعة المقلمة، فقد كانت محاطة بأفياء رمادية باردة)[4].

٥- استعارة مصطلحات الفنون: استخدم ملص المصطلحات التشكيلية مثل: (بقع، تلون، مرقش، تموج، خطوط في الطول والعرض)، فقد أشار هربرت ريد إلى عناصر الفن التشكيلي وهي: (إيقاع الخطوط، تكثيف الأشكال، فراغ، أضواء وظلال، ألوان. واللون هو أكثر عناصر التصوير أهمية، بل هو جوهر التصوير، وهو كما يذكر رسكن مصدر الثراء في أعظم الأعمال الفنية المبدعة)[5]، وقد تم استخدام اللون في هذه

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ٤١ص

٢ - انظر مفهوم التصميمي في: حول الفن الحديث، جورج أ. فلانا جان، ت: كما الملاح، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢ ص ٣٧

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤٧

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٢٣

٥ - العملية الإبداعية في فن التصوير: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ع ١٠٩، كويت، كانون الثاني،١٩٨٧، ص ١٤ – ١٥

الرواية وفق نظرة التفضيل[1] لكثرة استخدامه المفرد للون الأبيض: (الماء الأبيض، اللبن الأبيض، عارضة المخفر الأبيض، المنارة البيضاء، طلاء أبيض ناصع البياض، شعره مثل الثلج، شعري الأبيض، لحم أبيض بجواري، رداء الشغل الأبيض، ستائر التول الأبيض، طلاء حليبي، دمعته البيضاء، ترتخي يده البيضاء المشعرة، الحطة البيضاء، الكلمات البيضاء، السرير الأبيض، الوسادة البيضاء، ملمس البشرة البيضاء، آلة الغسيل الأبيض، المنارة الحجرية البيضاء، أنابيب الإنارة البيضاء، مطليان بطلاء حليبي، تتدلى شريطة بيضاء على صدري، حذائي أبيض، شنطة بيضاء، الغطاء الأبيض، كلبنا الأبيض، بياض الأسنان، الغطاء الأبيض، جواربي بيضاء، الدلو الخشبي المطلي بالأبيض).

ونادراً ما جاء استخدام اللون الأبيض مركباً: (العارضة الحديدية ذات اللونين الأبيض والأحمر، على الصفحة المتماوجة بين البياض والسواد، كقوس قزح أحمر وأسود وأبيض).

تعددت استخدامات اللون الأبيض ومنها:

أولاً- أعطى اللون الأبيض للشيء الشفاف الذي لا لون له: (دمعته البيضاء)[2]. (الماء الأبيض)[3].

ثانياً — ذاكرة الألوان: إذ ربط تذكر اللون بذكر الشيء، فما إن يذكر الشيء حتى يتذكر اللون: (شريطة بيضاء، الحذاء الأبيض)[4].

---

١ - انظـــر مفهوم نظرة التفضيل في: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٨

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٠

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٥٠

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ١١

ثالثاً – ألوان الذاكرة: إذ ربط تذكر الشيء بذكر اللون، فما إن يذكر اللون حتى يتذكر الشيء، مثل قوله (الطلاء الحليبي)[1]. فاللون الحليبي يذكر بالحليب، كما هو اللون البرتقالي يذكر بالبرتقال، وهذا منسوب إلى ألوان الذاكرة.

رابعاً – التأكيد:و من منا لا يعرف أن لون (اللبن أبيض)[2]، وأن لون لحم الفتاة البيضاء أبيض.

خامساً – يرتبط ذكر اللون الأبيض بالمسميات المؤنثة: (شريطة، رداء، شنطة، منارة).

يوحي اللون الأبيض في الرواية بدلالات مختلفة، منها الصفاء والطهارة، وهو اللون المفضل لأهل القنيطرة.

الخط اللين: انتصر ملص، في وصفه للأشياء، للخط اللين على الخط المستقيم أو المنكسر؛ إذ يترع إلى الأشياء الآخذة بالانحناء والتلين لتأخذ منه جليل الوصف وأغزره، لهذا آيات تتجلى في:

– حركة الأشياء والأشخاص حركة لينة: يعبر عنها بأفعال لها دلالات الليونة والاستمرارية مثل، (ينطوي، ينحني، المتعرجة، انعطفت، انثنيت، لففت).

– التركيز على الأشياء التي تأخذ أشكالاً مدورة أو بيضوية من جهة، وعلى حركة الأشخاص والأشياء التي تأخذ اتجاهاً مدوراً من جهة أخرى: (تكر، بؤرة، أطباق، تدورت، قطرة، لففت، السرة، كوة، سوّر، يسور، أنابيب).

– التعبير عن الروتين بتكرار دورة حياة الشخصيات وانغلاقها: (أما الحركة اليومية فها هي تسير في فضاء لا قعر له، لتغدو نوساناً بين المرحاض العام، والكنبة التي استرخي عليها الآن، لتنوس بين صورة المنظر الوهمي المتداخل في خيوط صوفية ملونة

---

١ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٨٤

٢ – إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٦٢

«فتاة مرسومة»، لسجادة معلقة على الجدار، والاستراحة الأسبوعية في تجاويف الحوض الزوجي)[1].

تختلف دلالات الخط المنكسر بين الرجل والمرأة؛ إذ يوحي الخط المنكسر للمرأة بالهدوء والاستقرار: (يا إلهي ما الذي قادني إلى زاوية السطح، ولماذا قرفصت لأحكش بين الأغراض)[2]. ويوحي الخط المنكسر أو المستقيم للرجل بالقسوة: (لكن مابك يا بيرق تتراخى كئيباً.. كسر مساطر الظل عن ألوانك ولوح أطراف خيوطك)[3]. (دعني يا بني أقول لك شيئاً أشبه بخاتمة لما يقال، لقد كبرت مساطر الظل في وجهي ولم يعد للعيد في نفسي مكان)[4]. ويوحي الخط المدور في الرواية بدلالات جنسية لارتباطها بجسد المرأة: (السرة، الأثداء، البطن).

- التناص: تتناص رواية إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب مع رواية غيرة **للروائي الفرنسي** ألان روب غرييه. وموضوع التناص وصف صورة معلقة أو مرسومة بأسلوب يخلق من إيقاع الخطوط وتوزع الألوان أحداثاً حيَّة، واستخدم في سردها الفعل المضارع المعبر عن الحركة والآنية معاً، يصف الراوي في «غيرة» صورة مطبوعة على روزنامة: (ها هي الصورة المطبوعة على روزنامة مكتب البريد المعلقة على جدار غرفة النوم. السفينة الجديدة البيضاء ترسو إلى الرصيف الطويل الذي يندفع داخلاً التبحر من الحافة الواطئة. لا يمكن بتين بنية الرصيف بوضوح: فمن الواضح أن هناك هيكلاً خشبياً «أو حديدياً» يدعم طريقاً مرصوفاً ومرشوشاً بالقار)[5]، وبالمقابل

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٤١

٢ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٣٩

٣ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٨١

٤ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٧٧

٥ - غرييه آلان: غيرة، ت: سمير عزت نصار، دار النسر للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٨٨، ص ٩٣

يصف الراوي في إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب رسمة فتاة ونمر منقوشة على السجادة: (على السجادة حيث اتكئ الآن، رسوم بالخيطان الملونة، لصبية شقراء، تستلقي تحت ظلال أشجار غريبة الأوراق، وفي طرفي السجادة يتقدم نمر مبرقش نحو الصبية، بينما هي تتمايل بخصرها النحيل أمامه، وتبتسم مرحبة بمقدمه)[1].

٦- الرواية والفيلم: ارتبط عنوان الفيلم وهو «الليل» بالبنية الزمنية والبصرية للفيلم؛ فقد بدأ الفيلم بعرض الحدث ليلاً، وانتهى بمقطع يعرض نفس الحدث ليلاً، كما أن للعنوان ارتباطاً وثيقاً بموضوعة الفشل المسيطرة على الفيلم. أما عنوان الرواية الفنية فقد ارتبط بصيغة الخطاب السردي؛ إذ تحكي كل شخصية بضمير المتكلم عن نفسها. وهو ارتباط عميق على مستوى فنية القصة، أما قياساً بعنوان الفيلم فإن هذا الارتباط لا يوازي ارتباط عنوان الفيلم بنصه وخطابه.

لم يأخذ الفيلم من حكاية الرواية سوى حكاية الأب علا الله الذي مات في جامع الشركس، وهكذا اختلفت الحكايات وأسماء الشخصيات عدا اسم علا الله، وكانت رتبة الفيلم درامية - غنائية، ورتبة القصة غنائية ملحمية.

٥- (الدَّقل)[2]

١ - العنوان:

الدقل: على المستوى النحوي إسناد اسمي، حذف منه الخبر وتقديره كائن. ونلاحظ أن المبتدأ تركيب إضافي يقيد إيحاءات العنوان. بعد قراءة الرواية نعرف أن الهم الشخصي لسعيد هو أن يصبح بحاراً بطلاً مثل أبيه «صالح حزوم»، وقد ارتبط هذا الهم بقبول سعيد المجازفة في

---

١ - إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، ص ٩٧

٢ - مينه حنا: الدقل، الكتاب الثاني من حكاية بحار، بيروت: دار الآداب، ط٣، ١٩٩١

قطع الحبل الذي يربط الصاري بالدقل، خوفاً من انكسار الدقل أثناء العاصفة، ولما ارتبط فصل الدقل عن الصاري بأزمة الرواية ارتقى إلى مستوى العنوان الرئيس: (فإذا ظل الصاري يرتطم بالدقل زعزعه، وإذا انهار الدقل غرق المركب لا محال)[1].

إذاً، يدل العنوان «الدقل» على «العقدة» في القصة، ومن هنا أخذ أهميته كعنوان أساسي.

٢ - نظام القصة :

يفتح النص بالاضطراب في حياة أسرة سعيد حزوم، إذ يختفي الأب صالح حزوم إثر غرق السفينة، ويقفو هذا الاضطراب اختلال التوازن، ويبدو جلياً عجز سعيد حزوم في العثور على جثمان أبيه، والمفارقة أن هذا العجز يولد الاضطراب المعاكس المتمثل بخلق الأمل بعودة صالح حزوم. يفتح الاضطراب المعاكس اضطراباً جديداً، حين يعثر سعيد مع رفاقه البحارة على جثة ضابط فرنسي في السفينة، أعادوها إلى البحر غير آبهين بحكم السلطة الفرنسية، يعقب الاضطراب اختلال توازن، فيدخل سعيد السجن بتهمة التمثيل في جثة الضابط الفرنسي، وتقع أسرة سعيد في الفقر من بعده، ويتكون الاضطراب المعاكس بقبول الأم وابنتها في العمل ثم خروج سعيد من السجن. يطفو في المقطع الثالث بداية اضطراب جديد، لا يلبث أن ينقطع ليستأنف في مقطع آخر، وهو رفض سعيد هدية كاترين ومساعدتها لأنها عشيقة أبيه التي نفاها عن مرسين بسبب خيانتها له مع ضابط فرنسي. ومع صهيل الجنس في مسامات جلد سعيد ينفتح الاضطراب في المقطع الرابع، ويختل التوازن بالتأزم النفسي الذي أصاب سعيد بعد مجيئه من البار، وخيبته الأليمة بضياع أسارير أحلام اليقظة بالحب. ويظهر الاضطراب

---

١ - الدقل، الكتاب الثاني من حكاية بحار، ص ٣٢٤

المعاكس بسرعة فائقة، وكأنه تدخل قدري ساحر يخلص سعيد من أزمته الجنسية؛ إذ يتعرف على عزيزة لُقياه من عالم التمرد والحب، ويتعرف على الرَّيس عبد الحميد الذي تفاخر به بين رجال الميناء، فصار سعيد المقرب للريس، فزاد غروره وثقته الخرقاء برجولته حتى ظن أنه ساحق لنساء الميناء بمن فيهن عزيزة، متناسياً حكمة الصياد العجوز الذي نصحه بتقيةِ النساء على ضعفهن، إلا أن مركب الفجور طفا به فارغاً، حتى لقي عزيزة، وأراد سحقها برجولته متناسياً نفسه في لقائه الأول معها، حين أتاها سخياً ضارعاً إلى أنوثتها، وحين تتنبه عزيزة لغطرسته المفاجئة تستعجله في اللقاء الجنسي، لكنه لم يفشل في تلبية رغبتها مباشرة، فتنكسر فحولته لتفتح عليه اضطراباً جديداً، يعقبه اختلال توازن متمثل في أعماقه، فيحاول ردمه بالجلوس في المقهى، والتعرف على قاسم العبد، الرجل الثوري، وقضاء الوقت في خمارة توفيق، والتعرف على الرَّيس عبدوش زوج كاترين، الذي أعاد ثقة سعيد بنفسه حين دعاه ليعمل معه في البحر، والممتع في الرواية أن الاضطراب المعاكس الرادم لاختلال التوازن هو نفسه القوة المولدة لاضطراب جديد في حياة سعيد والأسرة؛ إذ تصاب الأم بالذعر من سماع قرار ابنها في السفر والعمل مع الريس عبدوش، فتحاول الأم منع ابنها من السفر، وجعلت كاترين واسطتها عند زوجها عبدوش، إلا أن دهشة سعيد بالبحر غيبتْ رغبة الأم وفرصة حدوث اضطراب معاكس. ويزداد اختلال التوازن ويستمر بوقوع الشجار بين سعيد وزنيبة، لأن الأخير قد شتم عرض الريس وزوجته كاترين، وتتأزم العلاقة بين سعيد وعبدوش حين يعرف عبدوش بالعلاقة الجنسية بين زوجته كاترين وبين سعيد، فيصر عبدوش على اصطحاب سعيد معه في البحر، وأثناء صعود البحارة مركب النجاة بعد هبوب العاصفة وتحطم السفينة، يقوم عبدوش بقطع الحبل الذي يوصل سعيد إلى قارب النجاة، وتنتهي الرواية مفتوحة على انتظار الاضطراب المعاكس والتوازن.

نلاحظ أن عنصر التشويق الدرامي في القصة قد بني على أساس المفارقة، التي يخلقها اختلال التوازن أو الاضطراب المعاكس؛ إذ يولد لك منهما دفعاً في اتجاه معاكس.

٣ - منطق الأعمال:

تتميز أعمال الرواية بتطورها من نقطة معينة من البداية إلى النهاية، لهذا خضعت الأعمال في أغلبها إلى منطق التدرج:

١ – التدرج:

– برهان: يحاول برهان قتل الأعسر مرتين، في المرة الأولى ينكشف أمر مسدسه، وفي المرة الثانية يكتفي بقضم أنف الأعسر وقطعه.

– سعيد، عزيزة: يتميز نشوء العلاقة بين سعيد وعزيزة بالتطور التدريجي من مرحلة لفت الانتباه المتكررة إلى مرحلة الالتقاء.

– كاترين، سعيد: تحاول كاترين التقرب من سعيد وعائلته فتبعث لهم الهدية، إلا أنها تفشل في المرة الأولى، وفي المرة الثانية تنتهز فرصة مجيء أمه عندها تطلب منها إبقاء سعيد في الميناء، فترسل إلى سعيد، وحين تلقاه تنجح في إغرائه وأسره بجمالها.

٢– التوازي:

سعيد: يعيد سعيد سيرة أباه صالح حزوم، فيقيم علاقة جنسية مع كاترين على غرار أبيه. ولا ينطبق التوازي على أفعال سعيد فقط، وإنما على أقواله أيضاً:

– (– أنا لم أخلق للميناء كلمات والدك نفسها)[١].

---

١ – الدقل، ص ٢٧٢

٣- المخالفة:

وهي وقوع الحدث للمرة الأولى في حياة الشخصية على نحو مخالف للعادة: (قال الريس، لأول مرة منذ نزل البحر: يا الله !)[١].

٤ - مستوى الفواعل:

تتعدد فواعل الرواية، وتتميز بترابطها وفق علاقات حلقية، تنفصل حلقات كل مقطع عن الأخرى، بينما ترتبط كلها بالشخصية الرئيسة " سعيد " وفق علاقات مختلفة ومتجددة ودائمة وعابرة، وتوحي بزخم حدثي ملحمي في الرواية. وهذه سمة عامة في أعمال حنا مينه الروائية. تتوزع فواعل الرواية على الشكل التالي:

- المقطع الأول:

«سعيد، البحارة»

- المقطع الثاني:

«عطية، انسطاسيا، عباس»: يؤلفون حلقة واحدة؛ إذ يقوم سعيد بنصح عطية والتخطيط له بالخروج من السجن مع انسطاسيا.

«حمدو، سعيد، رحمو»: يؤلفون حلقة ثانية؛ إذ يقوم سعيد بالدفاع عن حمدو الذي وقع تحت اعتداء اللواط من قبل رحمو.

«برهان، الأعسر، جاويش»: يؤلفون حلقة ثالثة؛ إذ يقوم الجاويش بتخليص الأعسر من انتقام برهان.

«سعيد، مصطفى، ديبو»: يؤلفون حلقة رابعة؛ إذ يقوم ديبو بإسعاف سعيد من تأثير الحشيش الذي دسه له مصطفى في كوب الشاي عن طيب نيَّة.

---

[١] - الدقل، ص ٣١٨

نلاحظ أن عشرة فواعل في المقطع الثاني متغيرة، لأنها تظهر مرة واحدة في الراوية ثم تختفي تماماً. وهي «عطية، انسطاسيا، عباس، حمدو، جاويش، رحمو، برهان، الأعسر، مصطفى، ديبو».

- المقطع الثالث:

«سعيد، الواشم»: يدق الواشم صورة مركب على يد سعيد.

«كاترين، سعيد»: يقوم سعيد برفض هدية كاترين، ويجبر أمه على إعادتها.

وفواعل هذا المقطع متغيرة من حيث العلاقات بينها مثل الفاعلية والمفعولية، الاتصال والانفصال، الظاهر والباطن.

- المقطع الرابع:

«عزيزة، الصبي الأسود، سعيد». تقوم عزيزة بإرسال خادمها الصبي الأسود إلى سعيد بشكل سري خشية من البحارة في الميناء أن يدركوا العلاقة بينهما.

- المقطع الخامس:

«عبد الحميد، سعيد»، يقوم سعيد بالتعرف على عبد الحميد.

- المقطع السادس:

«قاسم العبد، سعيد»: يؤلفان حلقة أولى، يقوم قاسم بالتعرف على سعيد.

«راغب، سعيد»: يؤلفان حلقة ثانية، يتعرف راغب على سعيد.

«توفيق، سعيد»: يؤلفان حلقة ثالثة، يتشاجر توفيق مع سعيد.

«عبدوش، سعيد»: يؤلفان حلقة رابعة؛ إذ يتعرف سعيد على الريس عبدوش.

- المقطع السابع:

«زينبة، سعيد»: يؤلفان حلقة أولى، يتشاجر زينبة مع سعيد.

«كاترين، سعيد»: تخون كاترين زوجها عبدوش مع سعيد.

- المقطع الثامن:

«الأرملة، بحار»، يؤلفان حلقة أولى، يحاول أحد البحارة الاعتداء على الأرملة التي اصطحبوها معهم في السفينة.

«عبدوش، البحارة، سعيد»: يؤلفون حلقة ثانية، ينتخبون سعيد لقطع الحبل الذي يربط الصاري بالدقل.

«عبدوش، سعيد»، يؤلفان حلقة ثالثة، يقوم عبدوش بقطع الحبل الذي يوصل سعيد بقارب النجاة.

نلاحظ أن الفاعل «سعيد» هو الرابط بين جميع الحلقات عدا ثلاث هي: «عطية، انسطاسيا، عباس»، «برهان، الأعسر، الجاويش»، «الأرملة، البحار». في هذه الحلقات يأخذ سعيد دور المراقب والمستفسر فقط.

تفضي موضوعة الترحال المتمثلة بتقلب ظروف سعيد من السجن إلى تغيير المكان، تفضي إلى انتظام الفواعل في علاقتين غالبتين في الرواية، وهما علاقة الاتصال والانفصال، وعلاقة الفاعلية والمفعولية.

- الاتصال والانفصال:

صالح حزوم: يمر صالح حزوم من مرحلة الاتصال بأهله والبحارة إلى مرحلة الانفصال عن أهله باختفاء أثره.

سعيد: يمر سعيد من مرحلة الاتصال بالسجناء إلى مرحلة الانفصال بعد إطلاق سراحه.

سعيد، عزيزة: تمر العلاقة بينهما من الاتصال الجنسي إلى الانفصال لفترة طويلة، ثم إلى الاتصال الجنسي الذي يعقبه الانفصال بسبب سفره في البحر.

سعيد، كاترين: تمر العلاقة بينهما من الانفصال المتمثل برفض سعيد هدية كاترين إلى الاتصال الجنسي معها إلى الانفصال بسبب السفر.

الأم: تمر من علاقة الاتصال بزوجها إلى الانفصال، ومن الاتصال بابنها إلى الانفصال عنه بسبب سجنه، ثم تأتي مرحلة الاتصال به بعد خروجه من السجن، ثم مرحلة الانفصال بسبب سفره.

سعيد، قاسم، راغب: يمر سعيد من علاقة الاتصال مع قاسم وراغب «التعرف عليهما»، إلى الانفصال «رفض أفكار راغب والتريث والتأمل بأفكار قاسم».

انسطاسيا، عطية: يمران من الاتصال «الاتصال الجنسي»، إلى مرحلة الانفصال «بعد دخول عطية السجن بتهمة السرقة».

الأعسر، برهان: ينتقل الأعسر من مرحلة الاتصال مع برهان وأهل المدينة «إلى مرحلة الانفصال بعد دخول الأعسر السجن، ثم إلى مرحلة الاتصال حين يدخل برهان السجن للانتقام من الأعسر».

عبد الحميد، سعيد: تنتقل العلاقة بينهما من الاتصال «التعرف»، إلى الانفصال حين يعمل سعيد مع الريس عبدوش.

ارتبطت الفواعل مع بعضها بعلاقات متعددة:

١- المشاركة وضدها:

الأرملة والبحار: يقدم البحار الطعام للأرملة بهدف إقامة علاقة جنسية معها، فترفض الأرملة طلبه، وتخبر البحارة عنه.

٢- الفاعلية والمفعولية:

صالح حزوم: ينتقل صالح من الفاعلية «البحث عن التنكات في السفينة»، إلى المفعولية «بحث ابنه والبحارة عنه في السفينة الغارقة».

سعيد: ينتقل سعيد من الفاعلية «البحث عن أبيه»، إلى المفعولية «دخوله السجن لمدة ثلاث سنوات»، ثم انتقل إلى الفاعلية «الدفاع عن حمود ضد رحمو». وينتقل سعيد من المفعولية «الانشغال بالجنس»، إلى الفاعلية «ممارسة الجنس مع فتاة المبغى»، وينتقل سعيد من المفعولية «انشغاله بحقيقة هدف الصبي الأسود رسول عزيزة» إلى الفاعلية «ممارسة الحب مع عزيزة»، ثم إلى المفعولية «انشغاله بعزيزة بعد انقطاع بينهما دام أسبوع»، ثم إلى الفاعلية «ممارسة الحب مع عزيزة» مع تكرار اللقاء. وينتقل سعيد من الفاعلية «رفض هدية كاترين»، إلى المفعولية «الانشغال بها». وينتقل من الفاعلية «الشعور بالفخر أمام الريس عبدوش» إلى المفعولية «الشعور بالفشل الجنسي أمام عزيزة، والبحث عن طريقة يصالح بها عزيزة». وينتقل سعيد من المفعولية «الانقسام بين أفكار قاسم وراغب»، إلى الفاعلية «اختياره السفر مع عبدوش في البحر».

رحمو: ينتقل من الفاعلية «الاعتداء الجنسي على حمود»، إلى المفعولية «اكتشاف المسدس الذي كان يخبئه في سطل الطعام»، ثم إلى الفاعلية «قضم أنف الأعسر» انتقاماً منه.

الأعسر: ينتقل من الفاعلية «القتل»، إلى المفعولية المضاعفة «السجن والخوف من برهان».

عبدوش: ينتقل من الفاعلية «التسيد والثقة برجولته»، إلى المفعولية «الانشغال بخيانة زوجته كاترين».

الواشم: ينتقل من الفاعلية «رسم صورة المركب على زند سعيد»، إلى المفعولية «التأثر بمنظر السفن في البحر وتوقه للحرية وانقطاعه عن سعيد. ».

كاترين: تنتقل من الفاعلية «بعث هدية لعائلة صالح حزوم»، إلى المفعولية «التأثر برفض العائلة لهديتها»، ثم إلى الفاعلية «التأثير على سعيد عاطفياً».

٣- الظاهر والباطن:

الخادم الصبي الأسود: توحي تصرفات الخادم لسعيد بالشك والخطر، وهو مجرد رسول حب من عزيزة إليه.

سعيد: يوحي مظهره بالقوة والثقة بالنفس، وهو في حقيقته رجل قليل التجربة.

انسطاسيا: امرأة تظهر الطيبة، فتخدع عطية بمكرها وتتهمه بالسرقة.

البحار: يظهر االنبل والطيبة للأرملة التي جمع لها الطعام، ويضمر لها الشر.

سعيد: يدخل سعيد في شجار دامٍ مع البحار زنيبة، لأسباب ظاهرها الغضب لشرف الريس، وباطنها كسب ود كاترين.

كاترين: تطلب كاترين من عبدوش إبقاء سعيد في الميناء وعدم اصطحابه معه في البحر، متذرعة بقلق أمه عليه، مضمرة السبب الحقيقي وهو حبها لسعيد.

عبدوش: يتظاهر عبدوش بعدم معرفته العلاقة الجنسية بين سعيد وزوجته كاترين، فيكظم غيظه ليحسن الانتقام منهما: (خير ما يفعله أن يتظاهر بما ليس يضمر)[١].

نستنتج أن الفاعل الواحد قد يدخل في أكثر من علاقة واحدة مع الفاعل الآخر.

٥ - البرامج السردية:

يحكم القاضي بسجن سعيد لمدة ثلاث سنوات بتهمة التمثيل في جثة الفرنسي:

القانون ← سجن سعيد ← القاضي

التمثيل في الجثة ← القاضي → الدفاع عن نفسه

يحمل رحمو سكيناً ليجبر حمود على اللواط، إلا أن تدخل سعيد في الوقت المناسب يفشل خطته:

١- الدقل، ص ٢٩٩

الشذوذ الجنسي ← اغتصاب حمود ← رحمو

التهديد بالسكين ← رحمو → سعيد

يفشل برهان في محاولة قتل الأعسر بالمسدس بسبب الوشاية به:

الانتقام ← قتل الأعسر ← برهان

المسدس ← برهان → الوشاية به

يسارع برهان الهجوم على الأعسر، ويقضم أنفه ويقطعه، رغم تدخل شرطة السجن:

الانتقام ← قطع أنف الأعسر ← برهان

أسنانه ← برهان → الجاويش والسجناء

تترك أخت سعيد المدرسة بعد سجنه للعمل المضني في معمل السوس لقلة فرص العمل:

الفقر ← العمل ← الأخت

قدرتها على العمل ← الأخت → قلة فرص العمل

يرفض سعيد هدية كاترين، ويجبر أمه بإعادتها لأسباب منها: نفي والده لكاترين من مرسين بسبب خيانتها له مع ضابطين فرنسيين، وخوفه من رغبة الانتقام عند كاترين:

الوفاء ← إعادة الهدية ← سعيد

قدرته على العمل ← سعيد → تردد الأم

تصل عائلة حزوم مع العائلات إلى اللاذقية بعد ضم اللواء إلى تركيا:

طلب الأمان ← الهجرة إلى اللاذقية ← العائلات

الاحتلال ← العائلات → حب الوطن

ترسل عزيزة خادمها الصبي الأسود إلى سعيد حتى لا يكتشف أمرها:

الحب ← لقاء سعيد ← عزيزة

الصبي الأسود ← عزيزة → البحارة على الميناء

يفشل سعيد في تحقيق اللقاء الجنسي مع عزيزة وإهانتها، بسبب قوة حيلة عزيزة:

الغطرسة ← إهانة عزيزة ← سعيد

قدرته الجنسية ← سعيد → دهاء عزيزة

ينتهز سعيد فرصة شتم زنيبة لعرض الريس، ويجد فيها فرصة لكسب حب كاترين والتشاجر لأجلها:

حب ← الشجار مع زنيبة ← سعيد

قوة جسده ← سعيد → الرجال في الخمارة

يلتقي سعيد مع كاترين جنسياً بعد أن أخلت له المكان أثناء غياب زوجها:

الحب ← اللقاء الجنسي ← سعيد – كاترين

غياب الزوج ← سعيد – كاترين → الخوف من عبدوش

يستغل عبدوش رغبة سعيد في الإبحار، فيصطحبه معه خوفاً من تمادي علاقته مع كاترين:

إبعاد سعيد عن كاترين ← اصطحاب سعيد ← عبدوش

رغبة سعيد في الإبحار ← عبدوش → قلقه من تقلب الجو

يحاول أحد البحارة الاعتداء على الأرملة مستغلاً تقديم المساعدة لها:

الجنس ← الاعتداء على الأرملة ← البحار

تقديم الطعام للمرأة ← الأرملة → رفضها للمعاشرة

ينهي سعيد مهمة قطع الحبل لفصل الصاري عن الدقل بدافع كسب لقب البحار:

لقب البحار ← قطع الحبل ← سعيد

قوة جسده ← سعيد → شدة العاصفة

يقطع عبدوش الحبل ليحول دون وصول سعيد إلى مركب النجاة انتقاماً منه:

الانتقام ← إغراق سعيد ← عبدوش

قطع الحبل ← عبدوش → أخلاق البحارة

٦ - مستوى الخطاب:

تفتتح الراوية بصوت الشخصية الراوية بضمير الأنا المنبثق من السرد الذاتي؛ إذ يبدأ سرد الخبر في صيغة الخطاب المسرود الذاتي: (لم أعثر على أبي "). توقع هذه الصيغة القارئ في حيرة، فهل ما يسرده للقارئ أم لنفسه، لا سيما أن الراوي يقترب بسرده من الغناء الداخلي المفعم بالمبالغة، المسبوك باللغة المجازية، والتراكيب القصيرة الشعرية. أغنت هذه الصيغة خطاب الرواية بالغنائية، فهي لم تستقل مقاطعاً منفصلة بقدر ما تخللت سرد الحدث والحوار. يتباطأ الإيقاع مع استرجاع أحداث جرت في الزمن القريب من لحظة إنجاز الخطاب مسبوقة بالتعليق عليها: (حين فؤجئت، ذلك المساء أن الجثة ليست جثة والدي)[1] ويظل الإيقاع بطيئاً مع الحوار الطويل المتقاطع مع الحوار الذاتي الغنائي، ثم يتباطأ الإيقاع أكثر مع تفصيل سرد الحدث المبني مع التعليق الذاتي. ومع تقدم السرد يصل الراوي إلى لحظة إنجاز الخطاب «الآن»: (كنا نسير الآن عائدين إلى الحي)[2]. ولا يلبث الحدث المسرود في لحظة إنجاز الخطاب أن يقلب إلى حدث مسترجع بسبب تلخيصه وسرده في صيغة الماضي مما يبطئ الإيقاع، ويزيد من

---

١ - الدقل، ص ١٤

٢ - الدقل، ص٢٥

غنائيته: (كان خبر عودتي من البحر قد انتشر بينهم)[1]. ثم يعود الراوي إلى إتمام سرد الحدث بإيقاع بطيء تشغله تعليقات الراوي وتوخي الدقة في الوصف والحوار. و يتكرر أسلوب قلب الحدث المسرود في لحظة إنجاز الخطاب إلى حدث مسترجع مرة أخرى مع سرد حدث اعتقال سعيد؛ إذ يبدأ سرد الحدث في الحاضر: (في هذه اللحظة أقبل أحد الفتيان راكضاً، صائحاً وهو يطل على الباحة: الشرطة)[2]. ثم يقفل السرد في صيغة الماضي: (فقد قادوني إلى النظارة، وعذبوني كثيراً)[3]. يدل هذا الأسلوب على استعجال الحدث الذي يليه، فيتم سرده على نحو مختصر في صيغة الماضي أيضاً: (وعندما اعتقلوني ثانية قلت للمحقق كل هذا)[4]. وفي الفصل الثاني يختفي صوت الشخصية الراوية بضمير الأنا، وينبثق السرد من صوت الراوي الثاني بضمير الغائب الذي يميز أسلوب السرد الموضوعي، مما يبعث الحيرة والتساؤل في نفس القارئ، هل الراوي الأول هو نفسه الذي يروي في الفصل الثاني؟ إن استدعاء القارئ بمثل هذا الإلحاح يزيد من غنائية الرواية: (ويا سعيد – قال في نفسه وهو في السجن)[5]. ولاتتوقف غنائية الراوية عند التساؤلات المحيرة، بل تستمد حيوتها من التناوب بين الإبطاء مع الحوار الذاتي والإسراع مع الاختصار: (بعد أسبوع نقل إلى سجن اسكندرونة)[6]. وبعد هذا التناوب يتباطأ إيقاع سرد الأحداث في السجن، مشغول

---

١ – الدقل، ص٣٢

٢ – الدقل، ص ٣٨

٣ – الدقل، ص ٤١

٤ – الدقل، ص ٤١

٥ – الدقل، ص ٤٣

٦ – الدقل، ص ٤٥

بالحوار الذاتي والتعليق ووصف المكان والحوار الطويل، ورغم الاختصار عبر الفواصل الزمنية القصيرة: (في الساعة التاسعة، في الليل، في الصباح، في الضحى)[1]. ويستمر السرد بطيئاً تعروه لحظات التوقف مع الوصف الخارجي: (كان حمود في الرابعة عشرة من عمره، مستدير الوجه، يعلوه شعر خرنوبي كثيف)[2]. يُفتح الفصل الثالث بإعلان صريح عن اختصار زمني طويل مسرعاً عبره إيقاع السرد لمرحلة جديدة: (ثلاث سنوات من العمر، من الشباب، انطوت بين جدرانك)[3]. في هذا الفصل يعود صوت الشخصية الراوية بضمير المتكلم مستبيحاً بيوت الشعر بغنائيتها الملونة بالتعجب، وشعرية الصور المبرمة بخيال بحار عنيد، المتقاطرة في تراكيب قصيرة، مشاكسة المقدمة الطللية باعتلائها النص النثري، إلا أنها لا تبث شكوى فراق السجن، بل نشوة اقتلاع السجن من حياة الراوي:

(إيه أيها السجن !

لقد خلعتك من يدي وقدمي ونفسي..

أسقطتك عن جسدي كالرمل منذ دخلت مياه البحر)[4].

ومع هذه الإطلالة الشعرية تتدفق في الفقرات التالية الوقفات مع شجون الذات وعذاباتها، ويشرع باب ترجيع حوار ذي شجون عبر إيقاع بطيء: (ولشد ما قلت في نفسي: كيف؟ ولماذا؟ ولأي سبب؟ وما اهتديت إلى جواب سوى النقمة، سوى الحقد، سوى الرفض، دون أن أدري لمن، وضد من، ومع من أكون)[5]. وتبدو رغبة

---

١ – الدقل، ص ٥٧

٢ – الدقل، ص ٦٠

٣ – الدقل، ص ٨٨

٤ – الدقل، ص ٨٨

٥ – الدقل، ص ٨٩

الراوي في الانفلات من خطية سرد الأحداث واضحة؛ إذ يتم استرجاع الحدث الأول «لقاؤه مع أمه في السجن» بعد سرده نبأ خروجه من السجن، ويسترجع حدثاً داخل حدث مسترجع أيضاً لتعميق النفس الغنائي، مثلاً يستذكر الراوي بعد خروجه من السجن حدث لقائه مع أمه وخلاله يسترجع حدثاً قبل دخوله السجن وهو حديثه مع البحار عن كاترين: (ذات يوم جاءت أمي ومعها ثياب داخلية جديدة)[1] (هذا الحوار مع البحار، استعدته فجأة وأنا أسمع أمي تتحدث عن كاترين الحلوة)[2]. يُعد الفصل الثالث لوحة الأحداث المسترجعة قبل لحظة الخروج من السجن، ولا تلبث دائرة الأحداث أن تكتمل بعد أن يقفل الراوي حديثه عن الأحداث التي مرت معه في السجن ليعود إلى لحظة إنجاز الخطاب الممثلة ب: (توقفت، عندما أطلق سراحي أمام المدرسة الرشدية)[3]. ومن تلك اللحظة يعود إلى استرجاع أحداث يستدعيها المكان، ثم يعود إلى لحظة إنجاز الخطاب بإيقاع بطيء. ويستمر الإيقاع البطيء في بداية الفصل الرابع مع وقفات التعليق، ثم يتسارع عبر اختصار زمني معين امتد من خروجه من السجن إلى هجرته إلى اللاذقية، ثم يتباطأ الإيقاع بسبب وصف المكان والتعليق والتقديم لحدث هام وهو لقاء سعيد مع المومس، وفي نهاية سرد حدث اللقاء يسرد أحداثاً ثانوية بسيطة مختصرة: (سخنت لي ماء، سكبته على جسمي في الزاوية المحجوبة بشرشف، التي تتخذ منها مطبخاً وحماماً استرحت بعد الحمام)[4]. يعد حدث لقاء سعيد بالمومس عتبة لحدث متوقع يطور العلاقات الجنسية مع النساء. ولهذا ينتقي الراوي الأحداث، ويوظف التعليق كأرضية لبناء الأحداث التالية؛ فيقفز مختصراً فترة زمنية من الشتاء حتى

---

١ - الدقل، ص ٩٤

٢ - الدقل، ص ٩٦

٣ - الدقل، ص ١٠٠

٤ - الدقل، ص ١٢٩

الربيع ليصل إلى الحدث الثاني الأهم وهو لقاء سعيد بعزيزة، ويتميز سرد هذا الحدث الطويل بالدقة والموضوعية؛ إذ يختفي الصوت الحالم الغنائي، ويتصدر بدلاً منه استرجاع حوارات هامة بين سعيد ووالده: (سكت قليلاً وسألني: " تريد أن تكون صياداً ")[1]، ثم يختصر السرد ليقترب من محور الحدث: (أمضيت بعد الظهر في المدينة)[2] (هذا التحول استغرقني إلى وقت العشاء)[3]. فيزداد توتر الرواية الداخلي متمثلاً بالمونولوج: (تكشفت اللعبة تماماً، أو هكذا تصورت الصبي نفسه يقوم بحركة استجرار)[4]. ويتباطأ الإيقاع أكثر مع تعليق الراوي على الحدث الكبير في حياته رغم الاختصارات الزمنية الواردة في السرد: (بعد اللقاء الأول، عشت شبه محموم لبضعة أيام)[5] (فجأة، بعد أسبوع، رأيت الصبي الأسود)[6]، ثم يسرد الراوي تكرار حدث لقاء سعيد بعزيزة، وفي هذه المرة يبزغ صوت الحوار الداخلي لأنه حاز على الأولوية في الأهمية عكس المرة الأولى، وما إن يتباطأ السرد حتى يتسارع فجأة مع المشاهد الحوارية في أربع مقاطع طويلة والتمفصلات الزمنية الصغرى: (وفي اليوم التالي)[7].

يختفي صوت الراوي – الشخصية في الفصل الخامس، ليبدأ سرد الراوي الثاني وفق الرؤية من الخلف بإيقاع بطيء مشغول بالحوار الداخلي لسعيد في مقاطع طويلة مقترباً من أسلوب تيار الوعي بالمعنى العام للمصطلح، حيث الراوي العليم، والأسلوب

---

١ – الدقل، ص ١٣٤

٢ – الدقل، ص ١٣٨

٣ – الدقل، ص ١٣٩

٤ – الدقل، ص ١٤١

٥ – الدقل، ص ١٥٢

٦ – الدقل، ص ١٥٣

٧ – الدقل، ص ١٥٨

الدرامي، والقالب الشعري[1]. تدخل غنائية تيار الوعي في حوار مع ملحمية القص ودراميته، فتصبح الغنائية جزءاً من القص؛ ويتميز السرد بإيقاعه البطيء واعتماده على انتقاء الأحداث في أزمنة معينة: (في إحدى هذه الحلقات، تكلم الرئيس عبد الحميد من اللواء ذات يوم)[2]، مثل سرد حدث تعرف البحارة على سعيد حزوم بإيقاع بطيء في مشهدية حوارية مفعمة بتعليقات الراوي محدثاً قفزات زمنية قصيرة: (كانت الريح بليلة، المساء يقترب)[3]. (وعندما انحدر في طريق الميناء قرب منتصف الليل كانت النشوة قد سلطنت عليه)[4]. يستمر صوت الراوي الثاني في الفصل السادس، وتحدد لحظة إنجاز الخطاب بقوله: (في الغداة كان عمله)[5]، ويسير الإيقاع بطيئاً يحمل تعليقاً واسعاً للفشل الجنسي بعد لقاء سعيد بعزيزة، يعقبه حوار مطول بين سعيد وقاسم العبد، ثم الحوار الداخلي لسعيد حتى يصل إلى المشاهد الحوارية بين أصحاب الخمارة وسعيد متقاطعة مع الحوار الداخلي ووقفات الوصف ووقفات تعليق الراوي.

وفي الفصل السابع يستمر صوت الراوي الثاني بالسرد بضمير الغائب «هو» وفق إيقاع بطيء مشغول بسرد أحداثاً بسيطة: (كان سعيد قد نام... نامت هي أيضاً.. جلس في فراشه كارهاً)[6]، وعرض المشهدين الحواريين بين سعيد والبحار العجوز، وبين سعيد وعبدوش يفصل بينهما اختصاراً زمنياً قصيراً: (بعد الظهر التقى الريس عبدوش

---

١ - انظر في: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، (١٩٦٠ — ١٩٩٠)، مرجع مذكور، ص ١٦٣.

٢ - الدقل، ص ١٨٤

٣ - الدقل، ص ١٩١

٤- الدقل، ص ١٩٤

٥ - الدقل، ص ١٨٩

٦ - الدقل، ص ٢٥٦

في مقهى البحارة)[1]. ويبدأ المقطع الثاني من الفصل باختصار زمني كعتبة لفتح الحوار متقاطعاً مع تعليق الراوي: (مع الفجر كان في البيت)[2]، ثم يسرد مشهداً حوارياً ثانياً مسبقاً أيضاً باختصار زمني قصير: (في اليوم التالي، حصلت على عنوان كاترين)[3]. ويتكرر الأسلوب ذاته مرة ثالثة: (لكنها عندما رأت سعيد، بعد أيام، نسيت إشفاقها)[4]. وبعد انتهاء حوار سعيد مع كاترين ينتقل الراوي بأسلوب سلس من الحوار إلى الأحداث البسيطة التالية دون أن يشعرنا بفجاجة الانتقال: (قالتها ضاحكة، ممعنة في الإيماء إلى شيء خاص، شيء تعرف المرأة وحدها كيف تعبر عنه نظراتها. لهذا تساءل وهو يسير في الشارع)[5]، ثم يعرض مشهداً حوارياً بين سعيد وقاسم، ويتباطأ الإيقاع أكثر مع صوت الراوي والحوار الداخلي لسعيد والحوار بين سعيد وأبو الوفق والأحداث التي رافقته. ويستمر الإيقاع بطيئاً في الفصل الثامن المسرود بصوت الراوي العليم بكل شيء؛ إذ يتصدر المقطع الأول مشهدان حواريان. الأول بين عبدوش وأحد البحارة، والثاني بين سعيد والمعلم حنوش. ويفصل بين الحوارين تعليقات الراوي والكشف عن أفكار الشخصيات المتقاطع مع وصف حدث إقلاع المركب. ويتقدم الحوارين تعليقُ الراوي، ويبدأ المقطع الثاني من الفصل باختصار: (أربعة نهارات وأربع ليالٍ مضت)[6]. ويتميز هذا المقطع بإيقاعه البطيء جداً، وبنائه على أساس التناوب في وصف الحدث والحوار بين البحارة أثناء غرق المركب.

---

١ - الدقل، ص ٦٤

٢ - الدقل، ص ٢٧٠

٣ - الدقل، ص ٢٧٥

٤ - الدقل، ص ٢٧٦

٥ - الدقل، ص ٢٧٩

٦ - الدقل، ص ٣١٣

تتميز روايات حنا مينه بشكل عام بسعيها الحثيث نحو تصوير حياة الشخصيات في شموليتها، إلا أن ذلك لا يبرر الاتّجاه الملحمي لهذا الأسلوب، لأن كلاً من التصوير والحوار وسرد الحدث قد انبنوا سبيباً مشدودين إلى مركز الرواية وتيار الصراع بين الشخصية وما تهدف إليه. ويظل النفَس الغنائي طاغياً على بنية الرواية، ويظهر واضحاً في تقلب السرد بين الشخصية الراوية بضمير المتكلم، وبين الراوي بضمير الغائب العليم، وهي لعبة تقنية موثوقة بالذات المحيَّرة بين عذوبة البوح عن نفسها بنفسها، وبين شفافية الكبت والتواري بضمير الغائب «هو»، وكما يستدعي الأسلوب الغنائي الاسترجاع متقاطعاً مع سرد الحدث في لحظة إنجاز الخطاب، ومتضمناً استرجاعاً آخر، مؤكداً هوية ذاكرة الراوي المتعددة المشارب. توثقت هذه البنية بالموضوعة المحور المسيطرة على الرواية وهي موضوعة البحث عن الذات للشخصية المحورية في الرواية، وموضوعة المحور المضاد وهي الفشل، ومن الموضوعة المحور انبعثت موضوعات الامتداد مثل موضوعات الأمل في العثور على جثمان والده في البحر والإبحار مع الريس في البحر، تقابلها موضوعة الخيبة التي أدت إلى تواري الذات الراوية في الفصول التالية، فيسرد الراوي بضمير الغائب. وموضوعة الاستقرار التي تحكم معظم شخصيات الرواية إلا أن الأحداث تجنح بالشخصيات نحو التغير المستمر من مكان إلى آخر، فتعدد المكان في الرواية، من الاسكندرونة إلى السجن إلى اللاذقية، ومع تنوع المكان تعددت الشخصيات التي ترتبط بعلاقات غير مباشرة مع الشخصية المحورية، وطغت على العلاقات المباشرة، وكذلك تنوع الحوار الدرامي وأمال البنية نحو الدرامية. وهنا لا بد أن نشير إلى أن الصراع الدرامي قد آل إلى دخول الموضوعات في علاقة صراع متوازي، فيلم تظهر الموضوعة وضدها في كل الرواية، بل ظهرت الموضوعة ونتيجتها، مثل تيمة الخيانة التي أطرت حدث لقاء كاترين زوجة البحار مع سعيد، ونتجت عنها موضوعة الانتقام، حين قطع الريس زوج كاترين الحبل الذي تمسك به سعيد من أجل الوصول إلى قارب النجاة.

وكذلك موضوعة السادية التي ظهرت في سلوك سعيد تجاه عشيقته عزيزة، ونتجت عنها موضوعة المكر حين بادلته عزيزة بالخذلان.

٧ - الأسلوب:

١- الارتداد: تبدأ لحظة إنجاز الخطاب مع حدث البحث عن جثمان صالح حزوم، ويأتي الارتداد قريباً من لحظة إنجاز الخطاب موجزاً مختصراً متقاطعاً أحياناً مع الحوار في لحظة إنجاز الخطاب في صيغة الخطاب المعروض وصيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول المباشر: (- أتذكر جارتنا في مرسين، أم كنت صغيراً يا سعيد؟

تساءلت:

- جارتنا في مرسين؟ لم أعد أذكر يا أمي.. ما اسمها؟
- كاترين الحلوة؟

تذكرت فوراً.. علق اسمها في ذهني مما قاله الناس عنها. علمت، عندما كبرت، أن قصة كانت لها مع والدي، وأنه هو الذي، بعد خروجه من السجن، طلب منها أن ترحل عن الحي، وتعود إلى الوطن. كانت ذكرى بعيدة تلك، لا أحفظ منها إلا جانبها المثير، وهو أن كاترين الحلوة أحبت أبي، وبكت يوم رحيلها عن مرسين، ورجته أن يبقيها فيها، فيلما يئست، قالت له «ألن نلتقي بعد؟» فأجابها والدي: «من يدري كوني طيبة، وسألقاك، الجبل لا يلتقي بالجبل.. لكن الإنسان.. سافري».

هذا الكلام نقله إلى بحار في يوم خريفي)[1]. وأحياناً يسرد الحدث متناوباً مع الحديث الداخلي للشخصية التي تقوم بالحدث، فتتقاطع صيغة الخطاب المسرود مع

---

١ - الدقل، ص ٩٥

صيغة الخطاب المعروض الذاتي: (ارتديت بنطلوني وقميصي. ارتدى البحارة ثيابهم الخفيفة.. كنت أمارس شعور البطل، سعادته، مظهره الخارجي، مجرد الظن أن والدي لا يزال حياً سيرفع المعنويات. سينتظر الرجل عودته، سيأخذون مكانه، وسيرفضون الاستسلام. هذا معناه كسب لنا، للحي، للمدينة للبحارة، وعلي أن أؤكد أن والدي لم يمت، ثم إنه لم يمت حقيقة... لو مات فأين جثته؟ البحر لا يحتفظ بالجثث. يلفظها.. كنا نسير الآن عائدين إلى الحي. كنا نودع صارية السفينة الغارقة)[1]. إن حدث الارتداد الذي يعرض لزمن الخبر يجعله متعرجاً، ويضفي عليه صفة واقعية على غير المتوقع، لأن لحظات الزمن الماضي تملأ الزمن الحاضر، مثل حدث المسرود عبر الارتداد في المقطع الرابع؛ إذ يسترجع سعيد حدثاً لم يذكره في مقاطع سابقة، وهو حدث «دق الوشم»، يرد هذا الارتداد في المقطع الثالث لوظيفة التعرف على أحداث لم يذكرها وقت حدوثها، ويرد هذا الارتداد في المقطع السادس لتوليد الأحداث ودفعها نحو الذروة، فالوشم يثير تساؤل مريدي الخمارة، فيتعرفون على قصة سعيد وسجنه وأسبابه، بناء على ما سبق طوَّر تخطيب زمن الخبر الأحداث وولدها، فالخطاب لا يعمل على تنظيم الخبر فقط، وإنما على توسيعها وتوظيفها. ولا يأتي الارتداد إلا عندما يستحضره الحدث في لحظة إنجاز الخطاب، وترد أحداث الارتداد عبر الحوار الداخلي في صيغة الخطاب المعروض الذاتي كما رأينا، أو عبر الحوار العادي في صيغة الخطاب المعروض:

(- لا تقيسي كل الرجال على زوجك.

- قلت لك... إن زوجي طيب.. وإذا كان كبيراً وأنا صغيرة. فالفارق في العمر لا يشكل سبباً للسوء في نظره.

---

١ - الدقل، ص (٢٤ — ٢٥)

- وكم يكبرك؟

- أربعين سنة

- جريمة

- كغيرها.. الجرائم كثيرة

- وكيف وافقت على الزواج منه؟

- أنا لم أوافق.. ولكن ما قيمة ذلك؟ والذي وافق وهذا هو المهم. أنا من عائلة فقيرة وزوجي غني)[1]. أو عبركلام الراوي في صيغة الخطاب المسرود: (كان حمود في الرابعة عشرة من عمره، مستدير الوجه.. وقد هرب من بيت أبيه الذي طلق أمه، وهام على وجهه في الطرقات، وانتهى إلى عصابة من الفتيان الجانحين، تعاطى معها سرقة البيوت)[2]. وأحياناً، يأتي الارتداد خالياً من الوظيفة، لا تبرره سوى العلاقة المكانية التي تستدعيه، كأن يمر سعيد من جانب مدرسته ويتذكر حديث أبيه: (توقفت، عندما أطلق سراحي، أمام المدرسة الرشدية: هنا تعلمت، كنت صغيراً... ها أنا، مع والدي، ندخل باحة المدرسة، كان يمسك بيدي ويشجعني، يقول لي: «غداً، يا سعيد، تتعرف على رفاقك من التلاميذ»)[3]. وأحياناً يكون تغيير المكان سبباً في تذكر ما حدث في المكان الأول، فحين هاجرت العائلة إلى ميناء اللاذقية تذكر سعيد حديث أمه وتوصياتها للجيران في ميناء اللواء: (قالت لهم يوم خروجنا: «إذا جاء صالح، وسأل عنا، رجاء أن تقولوا له إننا هاجرنا إلى اللاذقية»)[4].

---

١ - الدقل، ص ١٤٩

٢ - الدقل، ص ٦١

٣ - الدقل، ص ١٠٠

٤ - الدقل، ص ١١٨

٢- الاسترجاع الخارجي: يرد الاسترجاع مرة في الفصل الثامن حين يتذكر سعيد أثناء مقاومة العاصفة أقوال قاسم وتعليماته الثورية: (الوعي يا سعيد، الوعي)[١]، (الريس رب عمل والبحارة أجراء)[٢]

٣- الاستشراف: ورد الاستشراف قريباً من لحظة إنجاز الخطاب، وعلى نحو مجمل: (عندئذ سأتكلم: أروي القصة من بدايتها، أرويها بتمهل، أتوقف عند النقاط المهمة، كما يفعل والدي، وكلما جاء فوج جديد سيستعيدني الحكاية)[٣].

٤- الحوار: تتميز هذا الراوية بطول المشاهد الحوارية الطويلة وكثرتها، وانتقاء الأحداث والتفصيل فيها، لهذا تميزت بإيقاعها البطيء في سرد الحدث.

٥- تتابع الصيغ: ترد المشاهد الحوارية في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، تليها مقاطع الحوار الداخلي في صيغة الخطاب المسرود الذاتي ثم صيغة الخطاب المعروض الذاتي: (وقال سعيد بتواضع دهش له البحار:

- أنت على حق... وها أنا أتعلم على حسابي.
- تتعلم ماذا؟
- لا شيء محدد... لكنني أتعلم..

وقال نفسه: «والدي كان بحاراً عظيماً، لكنه رفض دائماً أن يذكر ذلك. ترك للآخرين أن يتحدثوا عنه،.. لو قدر لوالدي أن يطلع على ما جرى، لو عرف العجوز بهزيمتي.. من الخير أن أحداً لم يعرف. هذا درس لن أنساه. علي أن أصالح عزيزة. أن

---

١ - الدقل، ص ٣٠٦

٢ - الدقل، ص ٣٠٥

٣ - الدقل، ص ٢٣

أستغفرها. سأقول لها كلمات جميلة، فقط لو اجتمع بها. لو تقبل أن أزورها بعد الذي جرى)[1].

وردت المشاهد الحوارية في الرواية على النحو التالي:

وهذا تتبع للمشاهد الحوارية في الرواية:

المقطع الأول (٥) مقاطع حوارية

المقطع الثاني (٦) مقاطع حوارية

المقطع الثالث (٧) مقاطع حوارية

المقطع الرابع (٢) مقاطع حوارية

المقطع الخامس (٢) مقاطع حوارية

المقطع السادس (٣) مقاطع حوارية

و تسود المقطع السادس ثلاثة مقاطع حوارية تغطي الفضاء الكتابي وتوجه المسار الحكائي:

- حوار سعيد مع قاسم العبد في مقهى المرفأ.
- حوار سعيد مع توفيق في مقهى خمارة توفيق.
- حوار سعيد مع راغب في خمارة توفيق.
- حوار سعيد مع عبدوش في خمارة توفيق.

المقطع السابع، وهو مقطع حواري:

- حوار سعيد مع البحار العجوز
- حوار سعيد مع عبدوش

---

١ - الدقل، ص ٢٠٠

- حوار سعيد مع عزيزة
- حوار سعيد مع أمه
- حوار سعيد مع كاترين
- حوار الأم مع كاترين
- حوار سعيد مع قاسم
- حوار سعيد مع أبو الوفق.

المقطع الثامن: (٦) مقاطع حوارية

- حوار كاترين مع عبدوش
- حوار عبدوش مع البحار الكهل
- حوار سعيد مع حنوش
- حوار البحارة فيما بينهم
- حوار سعيد مع عبدوش

٥-التعليق: تتميز الرواية بإدراج لازمة يطلع بها كل مقطع، تُحكى إما بلسان الراوي أو بلسان الشخصية الراوية، وتعقب هذه اللازمة على تأثير الأحداث الرئيسة في حياة الشخصيات في صيغة الخطاب المسرود أو المعروض مثلاً: يرد تعليق الراوي على فشله في العثور على جثمان أبيه عبر الحوار الداخلي في صيغة الخطاب المسرود الذاتي، بلغة مجازية وتراكيب قصيرة متلاحقة: (لم أعثر على أبي، أنا واثق أنه في البحر. لم أجده حتى الآن، ما هم. الشمس، حين تغيب في البحر لا تظهر ليلاً)[١].

---

١ - الدقل، ص ١٣

٦- **الوصف**: تميزت الرواية بندرة الوصف، ولا يظهر جلياً إلا في المقطع الرابع لضرورة خلق المفارقة بين ميناء اللواء وميناء اللاذقية.

٧- **التناص**: استخدم الكاتب في هذه الرواية المثل القديم: (غاب كليب واسترحنا من بلاه.. طلع الجرو أنجس من أباه)[١]، («لو كان البكاء يحيي كليباً، بكينا واستعرنا الباكيات» كليب كتب وصيته بدمه، قال لابن أخيه «لا تصالح»)[٢].

وكنا قد رأينا كيف استخدم سيرة الزير سالم سابقاً في روايته الشمس في يوم غائم. ويستخدم هذا الأسلوب في الشعر، ويدعى الاستدعاء بالقول، (وتتمثل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية)[٣].

٨- الظواهر السينمائية:

١- مقاربة التزامن السينمائي: يحاول الكاتب أن يقارب ميزة التزامن السينمائي التي تعني أنه بإمكاننا أن (نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها موسيقى)[٤]. إلا أن محاولة الكاتب في تحقيق مفهوم التزامن تبقى دون مطابقة التزامن السينمائي، إذ يحقق المرتبة الثالثة من المقارنة، وهي المشاكلة؛ فتنعقد المشابهة في عنصرين[٥] سينمائيين، الأول:تحول المنظور إلى ناظر: (سمعنا لغطاً على الشاطئ الرملي. تبين الواقفون عليه

---

١ - الدقل، ص ٢٩٧

٢ - الدقل، ص ٢٥٥

٣ - أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصات التراثية، مرجع مذكور، ص ١٥٥

٤ - أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ١٨٨

٥ - انظر في: بعض خصائص الخطاب: محمد مفتاح، مجلة علامات في النقد، مج٩، ج ٣٥، السعودية: النادي الأدبي الثقافي، آذار، ٢٠٠٠، ص ٢٣

عودتنا برغم الغبش..)[1]، والثاني إبراز التقاطع بين الحاستين البصرية والسمعية: (كانت رؤوسنا كرات سوداً على وجه الماء، وأصوات سواعدنا تسبقنا إليهم)[2].

٢- متابعة مفهوم الحركة في بعدها السينمائي: وهو المسافة في تزايدها أو تناقصها. عبر عن المسافة مرتين، مرة بأسلوب صريح مباشر حين قال: تقترب (كانت تتحرك وتقترب من البر)[3]، ومرة بأسلوب غير مباشر، وكان الدليل على تناقص المسافة بين الناظر والمنظور سمعي وآخر حركي: (وأصوات سواعدنا تسبقنا إليهم)، (كنا نخب كأننا في بركة ماء كبيرة كان الرذاذ يتطاير من حولنا)[4].

٣- الطابع الحسي الحركي للصورة: حاول الراوي أن يؤدي طابعاً حسياً حركياً للصورة من خلال استخدام الجمل الفعلية المعطوفة على بعضها، والتراكيب القصيرة الدالة على الرغبة في تمييز تفاصيل الحركة، وعطف الأفعال ذات الدلالة المتحركة على بعضها لتأكيد استمرار الحركة: (سبحنا حتى صارت قاماتنا تلامس الأرض. وقفنا بعد ذلك ومشينا في البحر، كنا بحاجة إلى المشي بعد نهار كامل ونحن نعوم في الماء. كان بنا شوق إلى الأرض. وعلى غير اتفاق عبرنا جميعاً عن شوقنا بالوقوف والسير. صرنا نخب كأننا في بركة ماء كبيرة. كان الرذاذ يتطاير من حولنا، والذين على الشاطئ جاءوا إلينا. لم ينتظروا وصولنا. لاقونا في البحر. وصاح رجل متقدم في السن، وهو جارنا)[5]. إن الصورة (لقطة

---

١ - الدقل، ص ٢١

٢ - الدقل، ص ٥

٣ - الدقل، ص ٢١

٤ - الدقل ص ٢٢

٥ - الدقل، ص ٢٢

فنية في لحظة حاسمة من الزمن)[1] لها طابع حسي، ومهما كان الطابع العقلي والعاطفي بارزاً (ففيها بعض الأثر الحسي)[2]. ولعل الأثر البصري يتفوق في الصورة الأدبية القصصية التي تقترب من الفنون المرئية، مثل الفن التشكيلي والفن السينمائي، ويحاول الراوي أن يبرز الحسي المرئي وهو أحد (عناصر الصورة الفنية)[3]، ولكن ليس بمعزل عن بقية الحواس، لأن فن السينما يفرض تلازم الحاستين البصرية والسمعية وتراسلهما مع بقية الحواس، عكس الفن التشكيلي، وهو فن بصري:

(بحارتنا لا يغرقون أيضاً. يسمحون للعواصف أن تقهرهم. يكمنون في البحر، يذهبون مع التيار، يصارعون النوء، وكالشمس، بعد ذلك يقفزون من اليم، كالأخطبوط الوردي يصعدون إلى أعلى، يتعلقون بالغيوم ويرتفعون، يعودون على أشرعة بيضاء، فرسان معارك مظفرة ثيابهم أرجوانية، ومن أصابعهم ينقط لون أزرق أزرق... إنها مياه البحر، تودع جسومهم التي احتضنتها، ومن عيونهم ينتشر ضوء النهار، وعلى رؤوس سيكاراتهم تلمع نجوم أليفة، وفي أفواههم أغاني القوة، أغاني البحارة الذين يعودون منتصرين)[4].

(سبحنا باتجاه الشاطئ. وشاح الليل كان نسيجاً رمادياً ملقى على وجه البحر. الماء أصبح رصاصياً داكناً، والرغاء الأبيض الذي تستثيره سواعدنا يجلببه الغبش بلون قاتم)[5].

---

١ - العاصي عربي: الصورة وفنون الإخراج، دمشق، دار المستقبل للكمبيوتر، ١٩٩٧

٢ - لويس دي سيسل: الصورة الشعرية، ت: أحمد الجنابي، مالك ميري، سلمان إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد، ١٩٨٢، ص ٢١

٣ - صالح بشرى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١ ١٩٨٤.

٤ - الدقل، ص ١٩

٥ - الدقل، ص ٢٠

٤- لقطة الحيز المسموح: ونقصد بها اللقطة التي تسبق الشخصية إلى المكان لعرضه، ويقابلها في الرواية وصف الغرفة التي أعدها الجيران من أجل وضع جثمان صالح حزوم فيها وقام الراوي بوصف هذه الغرفة قبل أن يدخل مع البحارة إليها: (ولم يكن في الغرفة سوى سرير والدي. كان سريراً عريضاً، ذا قوائم عالية، عليه شرشف أبيض، يطل حزن أخرس، وقد أبقي في الغرفة لسبب لم أفهمه، وجلست أمي على الأرض، ومن حولها النساء النادبات، وإلى وراء، فيما يلي ظهرها، قام صندوق عرسها عند الجدار، وقد ألقيت عليه قماشة سوداء، فبدا كتابوت طفل، ومن فوقه القنديل، وإلى جانبه سمكة طائرة فضية محنطة. أما المرأة فقد حجبوها، كي لا يرى أحد من أهل البيت صورته فيها.

حين صرت في العتبة ألقيت تحية المساء. كنت مرتبكاً، محتاراً، لا أعرف كيف أتصرف ولا من أين أبدأ، وقد شرعت أمي، منذ رأتني، بلطم خديها، تضرب صدرها، وانطلق إخوتي في بكاء جماعي، شارك فيه الحاضرون، وتجمع الناس على الباب والنوافذ، حتى خيل إليَّ أنني أختنق)[1].

٥- علاقة اللاتزامن في المونتاج السمعي – البصري: ونقصد باللاتزامن (هو اتحاد للصوت والصورة لا يمكن أن نختبره في حياتنا الواقعية «كأن ننظر إلى غرفة أطفال فارغة ونسمع أصوات الأطفال الذين كانوا يلعبون فيها قبل قليل»)[2]. مثلاً: في اللحظة التي ينظر فيها الراوي إلى المدرسة تعود إلى ذاكرته صورة أبيه يصحبه إليها، ليشجعه على الدراسة: (توقفت حين أطلق سراحي، أمام المدرسة الرشدية: هنا تعلمت، كنت صغيراً. كنت سعيداً. كيف انقضت أويقات السعادة؟ أنا لم أبرح طفلاً. عدت، في

---

١ - الدقل، ص (٢٧ – ٢٨)

٢ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٢٤١

الخيال طفلاً. ها أنا، مع والدي، ندخل باحة المدرسة. كان يمسك بيدي ويشجعني. يقول لي: «غدا، يا سعيد، تتعرف على رفاقك من التلاميذ. تحبهم، تلعب معهم، تتمنى ألا تعود إلى البيت»)[1].

٦- الرواية والفيلم: ارتبط عنوان الفيلم بحديث الأم عن البحر، التي فقدت زوجها ثم خطيب ابنتها ندى في البحر، وينتهي الفيلم بعرض ابنها سعيد في البحر أثناء العاصفة، يحاول الوصول إلى قارب النجاة. وارتبط عنوان الرواية بمحور الأزمة في نهاية القصة، فحتى لا تغرق السفينة توجب على سعيد الصعود لفك الدقل عن الصاري، ولهذا كان عنوان القصة درامياً أكثر من عنوان الفيلم.

اختفت من الفيلم حكاية البحار السجين الذي دق الوشم على يد سعيد، وقد اختصر الفيلم حياة سعيد في السجن، وركز فقط على زيارة الأم المتكررة لسعيد في السجن، وعرض على نحو سريع حدث محاولة اعتداء رحمو على أحد المساجين. وبالمقابل تضمن الفيلم قصة غير موجودة في القصة، وهي قصة غرق بسام خطيب ندى في البحر. وتماثل الفيلم مع القصة بالرتبة الخطية، واختلف معها ببنيته الدرامية.

٥-دراسة القصص ذات البنية الدرامية والدرامية الغنائية وفق المنهج السيميائي

٥-١- الدراما

(أصل الكلمة دراما من الفعل اليوناني Drān *الذي يعني فعل، وصفة درامي موجودة في اللغة اليونانية وفي اللاتينية للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر.... ولكلمة دراما طيف واسع يحدده السياق :*

---

١ - الدقل، ص ١٠٠

- في المعنى العام تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيقال الدراما الإليزابيثية ودراما عصر التنوير... كذلك تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يقدم على خشبة المسرح، ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي المسرح والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية.

- الدراما بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة من مشكلات الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل بسبب اهتمامها بتصوير «الحقيقة» على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية....)[1].

(والدرامي هو طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم)[2].

ورأى البعض أن الرواية إن لم تكن (درامية خالصة، فإنها كذلك من حيث الأساس، إنه ليس من المراوغة في شيء أن تقول أن الرواية ليست شكلاً قصصياً ذا لحظات درامية، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي)[3]. يثير مثل هذا القول قضايا عديدة؛ إذ لا يقبل البعض أن نعتبر القصة مجرد دراما، بينما يقر البعض بوجود صفات درامية في القصة، ونحن نميل للأخذ بهذا الرأي، إن هذا البحث يقتضي بالضرورة النظر

---

١ - إلياس ماري – حسن حنان : المعجم المسرحي، لبنان : مكتبة لبنان – ناشرون، ط١، ١٩٩٧، ص ١٩٤ – انظر أيضاً في : معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦ – وانظر أيضاً في قاموس المسرح : تحرير وإشراف فاطمة موسى محمود، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦، ص ٦١٨ – ٦١٩.

٢ - المرجع السابق، ص ١٩٥

٣ - الدراما والدرامية، مرجع مذكور، ص ١٠٩

إلى القصة جنساً أدبياً مختلفاً عن الدراما «المسرحية» وعن السينما، وفي الوقت نفسه يفرض التطور التاريخي لكل من القصة والسينما والمسرح التراسل فيما بينها.

و(خلال العصور القديمة وحتى وقت قيام النظرية الطبيعية كانت الدراما تعتبر لوناً من ألوان الأدب يكتب بأحد الأساليب الثلاثة: طريقة أو أسلوب الرواية، أسلوب الدراما، طريقة الخلط بين الأسلوبين السابقين)[1].

بناء على ما سبق نستنتج أن العلاقة بين القصة والدراما متبادلة؛ إذ يدخل أسلوب القصة في الدراما من خلال تدخل الأديب راوياً أو شارحاً أو واصفاً أو معلقاً، ويدخل أسلوب الدراما في القصة من خلال رواية الشخصيات عن نفسها وتخيلاتها وتصوراتها، وقيامها بأفعال متعددة تقودها إلى الانخراط في الصراع مع الشخصيات الأخرى.

٦ - (باسمة بين الدموع)[2]

١ - العنوان:

على المستوى البلاغي نستخلص طباقاً إيجابياً بين اللفظين «باسمة» و«الدموع»، ويخفي دوال العنوان الثنائية: (لا فرح، لا حزن)، ويشكل كل عنصر منها طباقاً سلبياً مع العنصر المثبت منه: (لا فرح — فرح)، (لا حزن — حزن).

نلاحظ أن الثنائية: (لا فرح — لا حزن) تؤدي الحالة الشعورية التي وقعت فيها باسمة في نهاية أحداث الرواية، وهي حالة الكآبة، وكما نلاحظ أيضاً أن عنصري الثنائية الأولى والثانية (فرح — لا فرح)، (لا حزن — حزن) يرتبطان بعلاقة جدلية؛ إذ

---

١ – الدراما بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣١

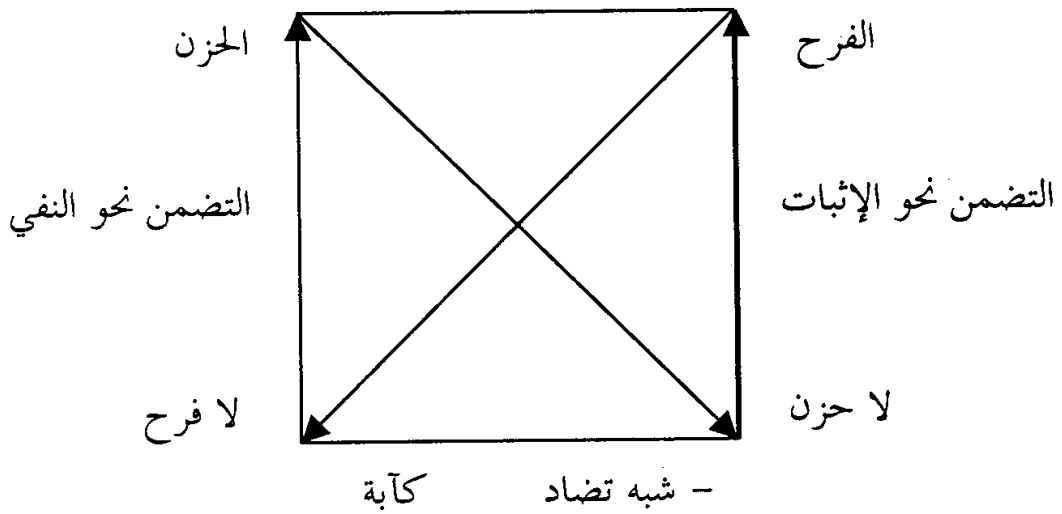
٢ – العجيلي عبد السلام: باسمة بين الدموع، بيروت: مكتبة دار الشرق، شارع سوريا

يسبب أحدهما الآخر، ويتمثل هذا بقانون العلاقات بين الشخصيتين باسمة وسليمان: فالفرح عند سليمان الذي يحب هيام يؤدي إلى اللا فرح عند باسمة التي تحب سليمان، واللا حزن عند سليمان يؤدي إلى الحزن عند باسمة.

تحققت الوظيفة الشعرية في العنوان بإسقاط (مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف)[1]، وتحدد النمط التنسيقي الأول وهو الانتخاب باختيار لفظ «باسمة» من بين الألفاظ الدالة: «فرحة، فتاة، مشرقة، باسمة..»، ثم تم اختيار مفردة دموع من بين عدة ألفاظ: «أحزان، مآسي، مصائب.» وتحدد النمط الثاني وهو التأليف في تآلف الاختيارين.

أشرنا إلى أن العنوان يتضمن طباقاً إيجابياً نستخلص منه طباقاً سلبياً، ويمكن أن نمثل لهذا في شكل آخر وفق المربع السيميائي[2] التالي:

- علاقة تضاد -



١ - جيرو بيير: الأسلوبية، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٤، ص ١١٩.

٢ - انظـــر مفهوم المربع السيميائي في: دينامية النص، تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧، ص ٩.

إذا اعتبرنا اللفظ «باسمة» اسماً لشخصية على المستوى النحوي فإن دلالة العنوان الشاعرية تنحسر في حدود العَلَمية، ويكون اللفظ «باسمة» مبتدأ أُسند إليه الخبر وهو شبه جملة، أي: باسمة كائنة بين الدموع، فتخضع دوال العنوان إلى كل من الإسناد الاسمي والتركيب الإضافي: (بين الدموع)، فيتميز العنوان بالتنوع التركيبي، الذي ينتج عنه تنوع وظيفي له محموله الدلالي المدرج في مجال الفاعلية الدلائلية لمكونات العنوان.

وإذا اعتبرنا «باسمة» خبراً لمبتدأ محذوف، فإن الدال «باسمة» يوحي بفتاة من أهم صفاتها الابتسام رغم أحزانها.

و اعتماداً على ما سبق، نلاحظ أن للعنوان الواحد أكثر من دلالة، وأن للصيغة الواحدة «اسم فاعل» أكثر من دلالة، فهو اسم علم أو صفة نخبر بها عن شخصية مجهولة، ومن هنا القول بالعنوان التعددي، والمقصود بالتعددي المفهوم نفسه الذي طرحه رولان بارت في وصفه للنص، فالتعددي (لا ينطوي على معانٍ عدة فحسب، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته)[1].

ومع الانتقال إلى مستوى الخطاب لدراسة المحمول الدلالي للتنوع التركيبي نستطيع إخراج القيمة الدلالية المهيمنة على العنوان عبر تناص تركيبه مع تراكيب نص الرواية، ويدخل العنوان الفرعي والصور الملحقة مع كل مقطع في علاقة توجيه تأويلي للعنوان الرئيس؛ إذ يُعنون الفصل الثالث من الرواية باسم «آراء الدكتور إلياس»، ويرفق هذا الفصل مع رسمة تصور باسمة وهي تبكي، فينتهي هذا الفصل بمقطع يسرد فيه بكاء باسمة: (فرفعت رأسها إليه ببطء، ثم استدارت بكل جسدها إليه، فطوقت بذراعها خصره، ووضعت على صدره العاري وجهها المبلل بالدموع، وشيئاً فشيئاً تحولت دموع باسمة الصامتة إلى جهشات، ثم إلى نحيب خافت الصرخات)[2].

---

١ - درس السيميولوجيا، مرجع مذكور، ص ٦٢

٢ - باسمة بين الدموع، ص ١٤٧

يتناص التركيب (وجهها المبلل بالدموع) مع العنوان الرئيس (باسمة بين الدموع)، و«لا يحيل هذا التناص إلى مدلولات محددة فقط، وإنما يمنح العنوان الرئيس صفة ازدواجية الرتبة؛ إذ يمكن أن يكون عنواناً فرعياً ورئيساً»، فالعلاقة بين العنوان الرئيس والعنوان الفرعي علاقة تبادلية، لذا يمكن أن نعنون الفصل الثالث بـــ (باسمة بين الدموع)، متجاهلين العنوان الأصلي له: (آراء الدكتور إلياس).

يحرص الروائي أن يكون للعنوان الرئيس القيمة الجمالية والدلالية المهيمنة على العمل، فيكون للعنوان الرئيس طابع شمولي معاكس للطابع المرحلي للعنوان الفرعي الأكثر خصوصية والتصاقاً بالمقطع المعنون له، ويتعلق العنوان الرئيس بمستوى الإنتاجية الدلالية العامة المضمنة في البنية النصية للعمل، ويتعلق العنوان الفرعي بمستوى الخبر؛ فالعنوان الرئيس مقولة كلية، والعناوين الفرعية شروح متتالية لتلك المقولة، ولما كان العنوان الفرعي في مجال الخبر، رجحت كفة العنوان «آراء الدكتور إلياس» على كفة العنوان «باسمة بين الدموع»، فهو عنوان مرحلي، يعبر عن مرحلة ثالثة من سرد الخبر المهم، وهو حوار الدكتور إلياس مع سليمان حول علاقة سليمان بباسمة وأختها هيام؛ إذ يجد إلياس أن سليمان يناسب هيام أكثر من أختها باسمة، ويخالفه سليمان في الرأي، وتبرهن الأحداث على صحة رأي الدكتور إلياس.

إن السمة المرحلية لكل عنوان فرعي تؤكده النصوص الحائزة على تراكيب تتناص مع تلك العناوين:

- الطريق الزلقة: تسبب الطريق الوعرة انزلاق السيارة، وهو الحدث الأول المهم الذي يشغل المقطع: (ومر بخاطره أن عليه أن يتجنب ضربات الفرام في الطريق البليلة حذر الانزلاق)[1].

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٨

- عينان واسعتان وجديلة: (فقد كان منذ البارحة يتصور أنه سيجد وراء الباب عينان واسعتان تتطلعان إليه في نظرة ثابتة وطويلة، ويتصور جديلة مضفورة تحيط كإكليل برأس باسمة)[1].

(فتطلعت ذات العينين الواسعتين والضفيرة المجدولة إلى رفيقتها بنظرة سريعة)[2].

(ولاحظ سليمان أن خدي ذات العينين الواسعتين قد توردا)[3].

(ولمح العينين الواسعتين تنظران إليه في ثبات كأنما تنتظرانه)[4].

(فقالت ذات العينين الواسعتين جواباً على لهجة الاستفهام في جملته)[5].

(أما شعرها شعر الفتاة ذات العينين الواسعتين، فقد كان أميل إلى السواد مرفوعاً على رأسها بطريقة غير مألوفة، فقد كان مجدولاً ضفيرة محيطة بالرأس ذكرته بجديلة كانت تحيط برأس فتاة روسية في فيلم رآه في صغره)[6].

- في الحي القديم: المكان الذي يحمل ذكريات مؤلمة عطفت بحياة باسمة كلياً: (إن لأهلي في هذا الحي القديم مثل ما لغالب فروع الأسر الكبيرة في دمشق داراً واسعة)[7].

- آراء الدكتور إلياس: (فضحك الدكتور إلياس ضحكة قصيرة وقال:

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٤١

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٣٥

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٣٣

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٣٢

٥ - باسمة بين الدموع، ص ٤٧

٦ - باسمة بين الدموع، ص ٣١

٧ - باسمة بين الدموع، ص ٧٧

- خيل إلي في أول الأمر من هذا التشابه بينكما أنكما أنت وباسمة مخلوقان واحدكما للآخر، ولكني في زيارة اليوم تبينت خطأي. أتدري لمن أنت مخلوق؟ لفتاة مثل هيام، أو لهيام نفسها. أما باسمة فدعها، إنها لا توافقك أبداً)[1].

رسائل من دمشق: رسائل موجهة من باسمة إلى سليمان: (سليمان أيها العزيز

هل أقص عليك قصة؟

لقد كانت فتاة طيبة، حبتها الطبيعة بأكثر من شيء جميل....)[2].

- دموع باسمة - بقية دموع: (مما جعل نظرة باسمة تزداد حدة ثم تنكسر لتترك مكانها لدمعة قهر في كل من موقي عينيها الواسعتين الجميلتين)[3].

(فالتفت فإذا التي تناديه هيام... رآها تتقدم إليه مفتوحة الذراعين. وابتسامة سعيدة تضيء وجهها، وعيناها من بقية دموع وداع أختها مخضلتان)[4].

(وحذاء إحدى النوافذ الممدة المفتوحة في جانب هيكل الطائرة الجبار كان رأس فتاة ملصق بزجاج النافذة، رأس فتاة صغيرة مجدولة كإكليل، وفي عينيها الواسعتين الطويلتي الأهداب دمعتان عالقتان، هما بقية دموع باسمة)[5].

تؤكد السمة المرحلية للعنوان الفرعي مقدرته على حمل خصوصية عمله الدلالية والجنسية داخل بنيته النصية على نحو يفوق مقدرة العنوان الرئيس، لأن العنوان الفرعي أكثر التصاقاً وتحديداً لما يعنون من العنوان الرئيس، ولأنه مشروط بتقاليد الجنس الأدبي «الرواية»، ولهذا كان مؤشراً إلى أهم الأخبار المسرودة في كل مقطع يعنونه.

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٠٧

٢ - باسمة بين الدموع، ص ١٥٠

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٢٢٥

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٣٣٠

٥ - باسمة بين الدموع، ص ٣٣٠

٢ - نظام القصة :

يُفتتح النص بالاضطراب؛ إذ تنحرف سيارة سليمان عن الشارع أثناء عودته من لبنان متوجهاً إلى دمشق، فتزلق السيارة منحدرة بين الصخور، ويُنقل سليمان إثر ذلك إلى الفندق ريثما يتعافى. وحين يعود سليمان إلى دمشق يلتقي باسمة، وقد نظم الراوي هذه الأحداث في فضاء كتابي عنوانه المدخل، وفي الفصل الأول يباشر الراوي سرد الأحداث قبل حدث تعرف سليمان على باسمة وأختها هيام، وبعد لقاء التعرف تفتح باسمة لسليمان خزائن أسرارها، وتخبره عن زواجها المبكر من عجوز، وعن تمردها وطلاقها ومتابعة دراستها.

يطل بين الحين والآخر حدث ينغص على سليمان سروره، وهو قرار ضم لجنة الحزب التنفيذية التي ينتمي إليها سليمان إلى الحكم في الوزارة، يعارض سليمان هذا القرار لأنه ضد استغلال أعضاء الحزب للحكم، ولا يلبث الاختلال أن يزول بحلول اضطراب معاكس يتمثل باصطحاب سليمان باسمة معه إلى لبنان، إلا أن طَلَب باسمة من سليمان بحصر علاقتهما ضمن حدود الصداقة قد غلف قلب سليمان وأحزنه، ولا يلبث الاضطراب المعاكس أن يفد سريعاً مفاجئاً؛ إذ تدخل باسمة حوض حمام غرفة سليمان عارية حتى من حيائها، لتثير في قلبه حيرة وتقلباً، وحين يعود سليمان إلى بلدته، يعود الاضطراب من جديد باصطدام سليمان وأهل القرية مع الرقيب اسماعيل، اليد المنفذة لسعيد بك في القرية، وهو غريم سليمان في الوزارة، فيخطط حسين مع سليمان لإبعاد اسماعيل عن البلدة، ويتم إعادة التوازن بتحقق فعل النقل، ثم يفاجأ سليمان بقدوم خصمه في الوزارة «سعيد بك» لإقامة مشتل في أرضه بعد استصلاحها على حساب البلدية، فيطلب من سليمان تحضير خطاب من أجل حفل التدشين، الذي يُلغى بعودة سعيد بك إلى دمشق، وتغلق صفحة اضطراب جديد في حياة سليمان دون القيام بردة فعل.

تتأزم أمور سليمان بعد عودته إلى دمشق، إذ يحتار في أمر باسمة التي كفت عن حضور ندواته واجتماعاته متناسية الرباط الروحي الذي يصلها به ملحة على العلاقة الجنسية فقط؛ إذ ترغب باسمة عن حضور محاضرة في كلية الآداب، دعت فيها هيام كلاً من سليمان والدكتور إلياس لإلقاء كلمة، وآثرت عليها الذهاب إلى بيت سليمان وانتظاره هناك، وبعد أن أنهى سليمان محاضرته شعر بتأنيب الضمير لعلاقته مع باسمة، فانصرف مسرعاً إلى بيته ليجد باسمة في انتظاره، وحين يطلب منها العودة إلى البيت بسبب تأخر الوقت تجزع كثيراً، وتشعر بفتور حب سليمان لها، فتخرج غاضبة ناقمة، وتنسى طوقها في غرفة نومه، وتستمر الأحداث بالتعقيد حين تزور هيام وصديقتها سليمان في بيته، وأثناء تجول هيام في البيت تبصر طوق أختها في غرفة نوم سليمان، وتصاب بصدمة عنيفة، وتخرج إثرها مخلفة الآلام والحيرة في قلب سليمان، ويزداد اختلال التوازن بالرسالة التي كتبها سليمان إلى باسمة، موضحاً فيها حبه الحقيقي لهيام، ويقع الفراق بين سليمان وباسمة لمدة ستة أشهر، ثم يلتقي سليمان مع باسمة إثر حادثة انزلاق سيارته في «شتورا» التي قدَّم بها الراوي قصته، مستخدماً تقنية الخطف خلفاً، فتكتمل الحلقة الأولى في القصة ليبدأ الراوي في رسم حلقة جديدة تمثل اختلال التوازن. غطى لقاء باسمة وسليمان الشرخ المتعمق لكنه لم يرأبه؛ فقد ظلت حيرته بهيام تحدثه روحياً، ويبدأ الاضطراب المعاكس بالتشكل حين تقرر باسمة في لقائها معه بعد عودته من لبنان أن تهجره ليتزوج من هيام شفقة عليه وعليها. ويعود اختلال التوازن المتمثل بمرض سليمان واشتداد ألم ظهره بعد انزلاق سيارته وارتداء الدرع الجبسي الطبي لمدة ثلاثة أو أربعة أشهر، ثم يُشْرع باب الاضطراب المعاكس من خلال رسالة من باسمة إلى سليمان حددت فيها موعد سفرها الأكيد إلى الكويت، ورسمت فيها حيلة للتخلص من أزمة الطوق الذي نسيته عند سليمان، لإقناع هيام بعدم وجود علاقة جنسية مع سليمان: (في الساعة التي أخرج فيها من الدار إلى وجهتي الجديدة سأقول لهيام كلمة

ستنسف كل ما سبب شقاءها في الشهور السبعة الأخيرة منذ اكتشفت إلى جانب سريرك، سأقول لها أن تمر عليك لتسترد منك طوقاً لي، كذا وكذا صفته، كنْتَ طلبته مني لتشتري مثله هدية لأخت لك في عيد ميلادها، وأني استحيت أن أطالبك برده إلي طوال تلك المدة، منذ نحو من سبعة أشهر! سأقول لها هذه الكلمات ببراءة وبساطة، وأعيدها عليها كي أهدم بها شكوكها التي لم تقم إلا على نظرة عابرة لطوق ملقى على منضدة غرفة نومك.. ستصدق ما أقوله لها، ستملأ الغبطة قلبها، وسيستبد بنفسها الفرح حتى ينسيها نفسها. فإذا ما عادت من توديعي في المطار، فإنها لن ترجع إلى دارنا بل إنها ستقصد شقتك لتراك وتحييك وتتحدث إليك.. ولست أدري ما الذي ستفعله بعد ذلك!)[1]. وتغلق الرواية بتوازن فريد في حياة سليمان وهيام، وبانتظار توازن مساير في حياة باسمة.

٣ - منطق الأعمال:

يعتمد منطق الأعمال على ارتباط شخصيات الرواية بشخصية محورية واحدة «سليمان»، وبطبيعة علاقاتها مع هذه الشخصية، وبصفاتها المادية والمعنوية، وهذه الشخصية لا تخضع إلى تغيير نوعي في المكان، مما يحتم علاقات متشابهة ومتكررة وبسيطة نوعاً ما:

١- **التوازي:** ينطبق على العديد من الفتيات اللواتي تواعدن مع سليمان لاصطحابهن في سيارته بعد إقامة علاقات جنسية معه.

٢- **التكرار:** يتكرر حدث زيارة سليمان والدكتور إلياس إلى منزل باسمة. وتتكرر زيارة هيام لسليمان، فتزوره في المرة الأولى في المكتب، وفي المرة الثانية في بيته. ويتكرر حب سليمان، فمرة يقع في حب باسمة ومرة في حب هيام.

١- باسمة بين الدموع، ص ٣٢٧

٣- **التدرج:** إن حرمان القصة من منطق التدرج في الأعمال، باستثناء عمل باسمة المتمثل بقرارها بالانفصال، يوحي بقصور درامي في القصة، ويطبعها بالطابع التقليدي.

تنتقل باسمة من علاقة الاتصال إلى علاقة الانفصال عن سليمان في مراحل متدرجة:

- الانفصال عن سليمان لمدة ستة أشهر.
- اللقاء به وإخباره بقرارها في الانفصال عنه.
- زيارة سليمان في المستشفى بعد أن علمت بمرضه الشديد، وتأكيدها مرة ثانية على قرارها بالانفصال عنه.
- إدخال رسالة له تحت باب شقته، تعلمه فيها برحيلها الأكيد إلى الكويت بعد يوم من استلامه الرسالة

٤- **المخالفة:** ونقصد به وقوع فعل أو حدث مخالف للمألوف: (أنهى الأستاذ عطا الله خطابه بلهجة وبطريقة غير اللتين سار عليهما طيلة وقوفه على المنصة في مؤتمر الحزب)[١].

٤- مستوى الفواعل:

نميز بين الفواعل شخصيتين أنثويتين متغيرتين من حيث الظهور مرة واحدة ثم الاختفاء: الأولى السيدة التي حدبت على سليمان بعد انزلاق سيارته إلى أن تعافى، والثانية هي الراقصة النمساوية فريدريكا التي نصحت سليمان بالزواج من هيام، وتظهر هذه الشخصية مرة واحدة في مرحلة تأزم سليمان نفسياً. نلاحظ أن الشخصيتين قد ظهرتا في مراحل متأزمة من حياة سليمان.

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٨

ونميز فواعل ثانوية في القصة مثل سعاد الراقصة ووالدي باسمة، فنحن لا نقرأ لهم أفعالهم وإنما نقرأ عنهم دون أن يكون لهم حضور فعلي في الرواية.

تلتقي خيوط الفواعل وتشترك مع شخصية فاعلة محورية «سليمان»، فهو المرسِل المحوري إلى السيدة وسعاد زوجة عبد الحليم وباسمة وحسين وهيام وسعاد الراقصة وسعيد بك. أما باقي الفواعل المرصودة متغيرة من حيث تقلب العلاقات الرابطة بينها، مثل «عائلة باسمة، إلياس، الراقصة النمساوية»:

١- الفاعلية والمفعولية:

- سليمان: ينتقل سليمان من الفاعلية «إلقاء خطابه على الحضور والتأثير فيهم»، إلى المفعولية «الانشغال بالفتاة واسعة العينين باسمة». ينتقل سليمان من الفاعلية «الثقة بنفسه في تعرفه على الشخصيات وتفهمه لعلاقته مع باسمة»، إلى المفعولية «انشغاله بكلام إلياس الذي شكك باستمرار العلاقة بين سليمان وباسمة». ينتقل سليمان من الفاعلية «التأثير على هيام» إلى المفعولية «الشغف بها».

- باسمة: تنتقل باسمة من الفاعلية «التأثير على سليمان في حوارها معه»، إلى المفعولية «الشوق إليه والتعلق به». تنتقل باسمة من المفعولية «التأثر بهجر سليمان» إلى الفاعلية «أخذ قرارها في الابتعاد عن سليمان وهيام».

- اسماعيل: ينتقل من الفاعلية «إطلاق يده في البلدة»، إلى المفعولية «عزله عن البلدة».

- سعيد بك: ينتقل من الفاعلية «الضغط على سليمان وأهالي البلدة من خلال اسماعيل» إلى المفعولية «صدمته بقرار عزل اسماعيل»، إلى الفاعلية «إقامة مشروع المشتل في البلدة».

- هيام: تنتقل من الفاعلية «التأثير على سليمان وأسره بحبها»، إلى المفعولية «وقوعها في المرض بعد تعرفها على العلاقة الجنسية بين أختها وسليمان».

٢- الرغبة:

- هيام: تقع هيام في هوى سليمان؛ فتعمل وفق قاعدة السلب على لفت انتباهه أثناء زيارتها له في بيته، ويستجيب سليمان لها ويبادلها الحب ذاته.

- سعاد: ترغب سعاد في جسد سليمان، وتلح على لقائه، ويعمل سليمان وفق قاعدة التقابل على رفض علاقة سعاد، لأنها زوجة صديقه عبد الحليم.

- سليمان: يرغب سليمان في جسد سعاد الراقصة، ويعمل وفق قاعدة السلب على الحظوة بجسدها. يرغب سليمان في جسد الراقصة النمساوية، إلا أنه يرفض معاشرتها، وهنا تأتي المفارقة الأولى في علاقات الشخصيات.

٣- الاتصال والانفصال:

لكل اتصال وانفصال سببه مثلاً: تتصل السيدة بسليمان في الفندق لتعتني به، ثم تنفصل عنه بسبب السفر. وتتصل باسمة بسليمان في الندوة بدافع الحب، ثم تنفصل عنه بسبب السفر.

ينتقل سليمان وباسمة من علاقة الاتصال الجنسي إلى الانفصال، بعد أن يكتشف سليمان حبه الحقيقي لهيام. و ينتقل سليمان من الاتصال بهيام إلى الانفصال عنها بعد أن تكتشف هيام حقيقة العلاقة الجنسية التي تربط سليمان بأختها باسمة.

تنتقل سعاد زوجة عبد الحليم من علاقة الاتصال بسليمان «الإعجاب بجسده»، إلى علاقة الانفصال «الاشمئزاز من منظره بعد ارتدائه الدرع الطبي».

٤- المشاركة:

ومثلها العلاقة بين سعيد بك ويده العاملة في البلدة «الرقيب اسماعيل»، وتنتهي هذه المشاركة بنقل الرقيب اسماعيل من البلدة بتآمر سليمان مع حسين ضده.

٥- الظاهر والباطن:

- الطبيب: يبدو الطبيب إلياس قليل الخبرة بطباع الشخصيات، ولكنه يكشف فيما بعد عن حنكة وخبرة في معرفة طباع الشخصيات من حوله.

- باسمة: تُظهر باسمة شغفاً كبيراً في الثقافة والمحاورات، وبعد تعمق علاقتها بسليمان تكشف عن شخصية بلهاء نهمة لجسد سليمان لا أكثر.

٦- الثبات:

ومداره علاقة الصداقة بين سليمان والدكتور إلياس، فهما على اتصال دائم ومودة ثابتة، وكذلك علاقة الصداقة بين سليمان مع حسين، فكلما احتاج سليمان صديقه إلياس وحسين سارع الاثنان إلى مساعدته، إن ثبات علاقة سليمان مع الدكتور إلياس وصديقه يجَمِّد النَفَس الدرامي في الحبكة، وبالتالي يضعف عنصر التشويق.

٥ - البرامج السردية:

تتميز الرواية بقلة البرامج السردية التي تشكل انعطافاً حقيقياً في الحبكة، لأنها مرتبطة بالشخصية المحورية، وبطبيعة علاقاتها مع شخصيات الرواية، والفترة الزمنية القصيرة الحساسة من حياة الشخصية التي يروى عنها.

نجح سليمان في الإقلال من خطر انزلاق سيارته بسبب السرعة الكبيرة؛ إذ ساعدته الصخور في إيقاف انقلاب السيارة:

غريزة الحياة ← منع انزلاق السيارة ← سليمان

الصخور ← سليمان → سرعة السيارة

يلتقي سليمان باسمة بعد فراق ستة أشهر، بسبب الرسالة التي كتبها إليها يعلمها بحبه لأختها هيام:

الدافع الجنسي ← اللقاء الجنسي ← سليمان – باسمة

عودة سليمان من السفر ← باسمة – سليمان → حب سليمان لهيام

يخطط سليمان مع حسين طريقة يتخلصان فيها من الرقيب الفاسد اسماعيل التابع لسعيد بك في القرية:

التخلص من الفساد ← إبعاد اسماعيل ← حسين – سليمان

الحيلة ← حسين – سليمان → مؤازرة سعيد بك له

يغادر سعيد بك بلدته إلى دمشق لأمر مستعجل، ويُلغى حفل تدشين إقامة مشتل على نفقة البلدية:

استغلال مركزه ← حفل التدشين ← سعيد بك

قوة مركزه ← سعيد بك → أمور طارئة في دمشق

تنتظر باسمة سليمان في منزله، وتتخلف عن حضور الاجتماعات والندوات التي يحاضر فيها سليمان لأنها ما عادت ترغب إلا بجسده، إلا أنها تعود خائبة بعد رفض سليمان للقاء الجنسي: (ولكني أقولها لك يا سليمان... هذه أحاديث أتنازل عنها طيبة النفس إلى العوانس والمراهقات، أما أنا فإني أريد حديثك معي هنا. حديثاً لي وحدي تقوله لي وأنا في أحضانك.. هل فهمتني؟)[1].

الدافع الجنسي ← اللقاء الجنسي مع سليمان ← باسمة

انتظاره في المنزل ← باسمة → تمنُّع سليمان

تزور هيام سليمان، وأثناء تجولها في البيت تكتشف طوق باسمة في غرفة نوم سليمان، فتفجع بحبها له:

---

١ – باسمة بين الدموع، ص ٢٠٤

الصدفة ← اكتشاف طوق باسمة ← هيام

تجولها في البيت ← هيام → خوف سليمان من انكشاف أمره

تقرر باسمة في لقائها الأول مع سليمان الانفصال عنه بعد انقطاع بينهما دام ستة أشهر، سببه رسالة سليمان لها، يعلمها فيها بحبه لهيام:

الحفاظ على كرامتها ← الانفصال ← باسمة

حبها لسليمان وأختها ← باسمة → تعلقها بسليمان

يعارض سليمان دخول اللجنة التنفيذية في الوزارة بتأييدٍ من أعضاء اللجنتين التنفيذية والبرلمانية لأهدافهم السياسية وأطماعهم الشخصية:

أهداف شخصية ← دخول الحكم ← اللجنة التنفيذية

اتفاق الأغلبية ← اللجنة التنفيذية → سليمان

٦ - مستوى الخطاب:

يسير الإيقاع بطيئاً في المقطع الأول من المدخل بسبب الوصف الدقيق للمكان، ويتسارع الإيقاع قليلاً مع الحوار الذي قدم له الراوي بتحديد المكان والشخصيات، ثم يتباطأ مع تعليق الراوي على حادث السير المروع الذي أصاب سليمان، ثم يتسارع مع اختصار الأحداث البسيطة، وينطوي المقطع الثالث من المدخل على حذف زمني ضمني يستخلصه القارئ، ممتد من اللقاء بين سليمان وباسمة حتى صباح اليوم التالي: (فتح سليمان عينيه وتطلع إلى ساعته فوجدها العاشرة والنصف)[١]، ويتباطأ الإيقاع مع وصف الشخصية، وتعليق الراوي المتخلل للحوار الدائر بين سليمان وباسمة: (فابتسم

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٨

سليمان دون أن تتوقف سبابته عن الجري على تينك الشفتين كأنه كان يتلمس عليهما موضع شفتيه اللتين طالما أطبقهما في قبلات طويلة وكثيرة)[1].

يكشف الفصل الأول لعبة الخطف خلفاً التي بدأت بها الرواية؛ إذ بدأت الرواية من حدث مهم يمثل اختلال التوازن، وهو سقوط سيارة سليمان، ويبدأ الفصل الأول بسرد أحداث سابقة لحدث وقوع السيارة، وبنيت أحداث هذا الفصل على نحو متجاوب مع فاعلية القارئ، لأن القارئ يتساءل عن طبيعة العلاقة بين سليمان وباسمة التي سرد عنها في المدخل، ويأتيه الجواب في الفصل الأول الذي يفتح السرد بحدث التعرف بين سليمان وباسمة؛ في هذا الفصل يبدأ تلخيص الأحداث، والاقتراب من مشاريع الشخصية «سليمان»، فيتسارع الإيقاع ثم تباطأ مع وصف مشاعر الشخصية وعرض الحوار، ثم يتوقف سرد الأحداث في الزمن الحاضر ليبدأ سرد الأحداث في الزمن الماضي عبر الارتداد بإيقاع سريع، وتلقي هذه الأحداث الضوء على شخصية سليمان، وتقلص ردحاً من الزمن في أسطر قليلة، ثم ينتقل السرد مباشرة إلى الزمن الحاضر وينطوي على حذف زمني ملحوظ واقع بين دعوة باسمة لسليمان وبين تلبية الدعوة، ويتكرر الأسلوب ذاته؛ إذ ينتهي المقطع الثاني بتحديد موعد مماثل: (وتودعا متواعدين إلى غد في الساعة السادسة والنصف مساء)[2]، ويبدأ المقطع الثالث بتلبية الزيارة: (في الساعة السادسة والنصف من مساء اليوم التالي)[3].

يميل أسلوب الكاتب إلى إيقاع بطيء موشح بالوصف المادي والخارجي للشخصيات والمكان تمهيداً للحوار الراصد حركة تطور علاقات الشخصيات، بينما

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٩

٢ - باسمة بين الدموع، ص٤٠

٣ - باسمة بين الدموع، ص٤٠

يتسارع الإيقاع مع سرد الأحداث السابقة للحظة إنجاز الخطاب بهدف إعطاء لمحات عن الشخصية الفاعلة.

تتوازى بداية الفصل الثاني مع بداية الفصل الأول في وصف المكان المتقاطع مع تتبع حركة الشخصيات؛ إلا أن المدخل يتتبع حركة شخصية واحدة في المكان، فخلت منه صيغة القص التكرري، بينما يتتبع في الفصل الثاني حركة رتيبة متكررة للعامة في قلب دمشق، فكثرت فيه صيغة القص التكرري لتسريع الإيقاع: (ففي شبه الدائرة هذه يندفع الناس في النهار، نساء ورجالاً من موظفين وطلاب وتجار أو زوار)[1]، ثم يتباطأ الإيقاع حتى نهاية المقطع الثالث بسبب مقاطع الحوار الطويل، وتعليق الراوي على الحوار، وتصويره خواطر الشخصيات، والوصف الخارجي للمكان والشخصيات، ثم لا يلبث الإيقاع أن يتسارع عبر الاختصار في مقطع أخير غير مرقم أشبه بالخاتمة في ترتيبه.

ينبني الفصل الثالث في خمسة مقاطع؛ إذ يقفل المقطع الخامس بمقطع قصير، وبهذا يفوق الفصل الثالث الفصل السابق بمقطع واحد. و تظهر بداية المقطع الأول اختصاراً حاداً لعشرة أيام: (ففي خلال تلك الأيام العشرة هدأت عاصفة الجو السياسي)[2]، إلا أن هذا الاختصار لم يكن إلا وسيلة *للوقوف مع رصد الآثار النفسية لسليمان، التي تخلفها فيه الحوادث الأليمة، ومع ذلك تردد* القص التكرري في لمحات سريعة: (وفي المساء حين يجد فسحة من الوقت، يجلس في غرفة الانتظار)[3]، ينتهي المقطع الأول بمقطع حواري قصير لا يتصل مع الأحداث السابقة المسرودة، ومهمة هذا الحوار ربط

---

١ – باسمة بين الدموع، ص ٥٢

٢ – باسمة بين الدموع، ص ٩٨

٣ – باسمة بين الدموع، ص ١٠٠

المقطع الأول مع المقطع الثاني، لأنه يثبت في نهاية المقطع الأول موعداً لزيارة سليمان والطبيب لباسمة، ثم يبدأ المقطع الحواري الطويل الثاني باختصار يوضح الانتهاء من الزيارة: (وقد أوصله هذا بسيارته إلى القيادة بعد انتهاء زيارتهما لباسمة)[1].

يظهر الاسترجاع الخارجي في المقطع الثالث من الفصل الثالث: (فإذا انطلقت هيام بضحكة صافية من كل قلبها أو اعترفت له ببراءة بإعجابها به، توقف فجأة عن الحديث ذاكراً بمرارة رواية الدكتور إلياس عن التوافق بينه وبين هذه الفتاة الصغيرة)[2]. وينشطر المقطع الثالث إلى شطرين، الأول يفتح باختصار زمني فصلي: (ومع ذلك فإن هواية جديدة قد وجدت السبيل إلى قلبه، وأخذت تتمكن منه يوماً بعد يوم مع انقضاء الصيف في دمشق وحلول الخريف)[3]، وفي هذا الشطر يبدو الإيقاع سريعاً لانطواء الاختصار على القص التكرري: (لقد كان سليمان يفعل ذلك مرتين وثلاثاً في الأسبوع)[4]، وتتميز بداية الشطر الثاني من المقطع بحذف زمني غير محدد: (وفي ذات مساء تطرق الحديث بين باسمة وسليمان والدكتور إلياس في دار باسمة، إلى ذلك الشيء الذي لم يكن سليمان يؤمن به)[5]. ينطوي المقطع الثالث على مشهدين حواريين قصيرين، ينتهي المشهد الحواري الثاني بترتيب موعد بين سليمان وباسمة للسفر إلى بيروت، ويستمر المقطع الرابع بسرد الحدث الذي انتهى إليه المقطع السابق بإيقاع سريع، ثم يتباطأ مع الحوار القصير بين سليمان وباسمة، ثم يتسارع مع الحذف لمدة زمنية

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٠٤

٢ - باسمة بين الدموع، ص ١١٧

٣ - باسمة بين الدموع، ص ١١٥

٤ - باسمة بين الدموع، ص ١١٥

٥ - باسمة بين الدموع، ص١١٨

قصيرة، تقع بين تحديد موعد اللقاء وبين وقوع اللقاء بينهما؛ إذ يعود الإيقاع إلى التباطؤ مع الحوار الطويل بينهما. ويبدأ المقطع الخامس باختصار أحداث النزهة وفق إيقاع سريع، يعقبه حوار يطرح موعداً في المساء يتم الانتقال إليه مباشرة: (وفي المساء بعدما فاتت الساعة العاشرة)[1]، يعقبه حوار متقاطع مع تعليق الراوي، ثم مقطع حواري ختامي.

ينبني الفصل الرابع على نحو مخالف للفصول السابقة في أربعة مقاطع: يتميز المقطع الأول بإيقاع بطيء لا تملؤه سوى رسائل باسمة لسليمان من تموز حتى آب. ويبدأ المقطع الثاني بإيقاع بطيء، يعطي لمحة للقارئ عن وضع سليمان في المكان الآخر «بلدته»، وعن علاقاته والأزمات التي يعانيها، ثم يختصر الحدث المهم الذي تم في أربعة أيام في أسطر قليلة: (وبعد أربعة أيام من مغادرته البلدة الصغيرة عاد حسين أبو عمشة)[2]، ثم يعود إلى تفصيل هذا الحدث في إيقاع أبطأ مما كان عليه سابقاً.

يسير الإيقاع بطيئاً في المقطع الثالث لأنه مشغول بشكلين خطابيين، الأول خطاب الرسائل، والثاني خطاب الحوار، ويبدأ المقطع الرابع بسرد حدث قدوم سعيد بك إلى البلدة بإيقاع بطيء، يحكمه تعليق الراوي على الحدث ثم يعقبه الحوار الطويل، وينتهي المقطع برسالة من باسمة إلى سليمان.

ينبني الفصل الخامس في خمسة مقاطع، وكما يتميز المقطع الخامس بأنه أقصر المقاطع لأنه رسالة موجهة من باسمة إلى سليمان. يبدي الراوي في المقطع الأول رغبة قوية في تثبيت أسلوبه السردي؛ إذ لا يرغب في سرد الأحداث في صيغة القص الإفرادي، إنما في صيغة القص التكرري المعجونة بتعليق الراوي؛ إذ يشير إلى تكرار

---

١ - باسمة بين الدموع، ص١٣٩

٢ - باسمة بين الدموع، ص ١٦٥

الأحداث في فترة زمنية معينة بغية تسريع الإيقاع للوصول إلى الحدث الحواري الدرامي: (لا بد في صباح كل يوم من هذه الأيام من أن يثبت وجوده في القهوة الصغيرة على ناصية الشارع)[1] (ولقد مر سليمان بكل هذه المرافق وخطا كل هذه الخطوات في سبعة من هذه الأيام)[2]. ويُفتح الحدث الحواري، كما سبق في المقاطع السابقة، على موعد أو لقاء يفترض سرده في مطلع المقطع التالي مختصراً فترة زمنية تفصل بين الموعد وتنفيذه، كما هو حال المقطع الثاني والثالث من الفصل الثاني، ويحكي الراوي في صيغة الخطاب المسرود بضمير الغائب ليثبت أكثر من مرة ولعه بالقص التكرري الذي يوحي بمعرفة الراوي للأحداث، وهمه في تلخيصها أكثر من تشويقنا إليها، وتكمن قصدية الراوي ولهفته في التعليق والتكرار خلف اختصار الأحداث وسردها بإيقاع بطيء لسببين: أولاً تقديم لمحة سريعة عن الحدث، ثانياً العودة إلى تفصيله، والتعليق عليه، وهكذا سار إيقاع المقطع الثاني ببطء بعد قفزة زمنية، وبدأ السرد في المقطع الثالث من حيث انتهى المقطع السابق، وكما قُدم المقطع باختصار زمني على نحو المقطع الثاني، ثم تباطأ الإيقاع مع التعليق على الحدث الحواري بين سليمان وباسمة بأسلوب ساذج: (وما كان حق سليمان أن يفاجأ بوجود باسمة في شقته في غيابه في سريره)[3]، ويتمخض عن هذا الحدث الحواري حدث آخر يضمر فترة زمنية قصيرة: (وأطفأ سليمان النور لينام.. وكان يوم سليمان التالي يوم عمل متصل)[4]، ويقفل هذا الحدث بحوار موازٍ بين سليمان وهيام يفتح الأحداث على أزمة جديدة،

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٩٢

٢ - باسمة بين الدموع، ص١٩٣

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٢٢٢

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٢٢٧

ومعاناة نتوقع أن يلخصها الراوي في مطلع المقطع الرابع من الفصل الخامس: (هيام طريحة الفراش منذ أكثر من أسبوع)[1]، ثم يتباطأ الإيقاع مع صوت الراوي المعلق على الحدث، وسرد *خواطر الشخصيات بكثرة: (لقد تنغص عيش سليمان وتكدر صفاؤه، ولكن من كان السبب؟ أتراه الطوق المرجاني واكتشاف هيام له..)*[2]، وتكرار التعليق على الحدث: (وكانت باسمة قد قاطعته وانقطعت عنه منذ خروجها من شقته غاضبة إلى درجة نسيت معها طوقها في غرفة نومه)[3]. وبعد طول تعليق يحرز قفزة زمنية للحدث الحواري الأهم: (وكان الوقت قد قارب منتصف الليل، وسليمان يدور في دوامة الهواجس)[4]. ويأتي المقطع الخامس وهو عبارة عن رسالة من باسمة إلى سليمان مؤشراً على أسلوب جديد في الرواية الواحدة، وهو أسلوب مماثل لأسلوب الإحالات، وتثبيت النصوص المستشهد بها إثر كل شرح أو تعليق؛ إذ يرد في المقطع الأول إشارة إلى رجوع سليمان إلى المدينة بعد (تلقيه رسالة باسمة الأخيرة)[5]، ويغلق الفصل الخامس بتثبيت نص الرسالة في مقطع ختامي منفصل: (من باسمة إلى سليمان «هذا سيفك وقد جلوته لك..»)[6]، وفي هذا المقطع يتقاطع سرد الحدث الماضي مع سرد الحدث الآني؛ إذ تكشف رسالة باسمة عن أحداث بسيطة جرت في الزمن الماضي، وهكذا يأتي الاسترجاع التكميلي «إكمال الحدث» مُتضمناً في لحظة إنجاز الخطاب في صيغة

---

١ - باسمة بين الدموع، ص٢٣٤

٢ - باسمة بين الدموع، ص٢٣٦

٣ - باسمة بين الدموع، ص٢٤٠

٤ - باسمة بين الدموع، ص٢٤٢

٥ - باسمة بين الدموع، ص ١٩٢

٦ - باسمة بين الدموع، ص ٢٤٨

الخطاب المعروض المباشر: (أكل ذاك كان تصنعاً منك؟ والشعرات التي أخذتها ذات مرة من جديلتي ولففتها على زر قميصك، أكانت إحدى طرقك للتغرير بي؟ لم أعرف، وكان علي أن أعرف، أنك أردت أن تضمني إلى متحف آثارك)[1].

يبدأ الفصل السادس بتكرار الحذف الزمني في المطلع المقطعي، وقد أشرنا في البداية إلى أن الكاتب قد اعتمد تقنية الخطف خلفاً، وتتأكد هذه التقنية مرة ثانية حين نكتشف أن الراوي يقيد في الفصل السادس سرد حدث قد استبق سرده في المدخل عبر تقنية الخطف خلفاً، وهو حدث الحوار[1] بين سليمان وباسمة قبل افتراقهما، يقترب هذا الحدث من نهاية الحكاية التي بدأ سردها خطياً بدءاً من الفصل الأول: (باسمة.. ناتاشا.. يا حبيبتي! عندي ألف دليل على أنك شيطان رجيم)[2] (باسمة.. ناتاشا.... وأراك تجهدين نفسك لتكوني ملاكاً)[3].

تنطوي تقنية الخطف على التكرار؛ إذ يتكرر في الفصل السادس ما ورد في المدخل، إنما على نحو تكميلي، يعطي القصة امتدادها الكامل، فهو سرد تكميلي. يسير الإيقاع بطيئاً في المقطع الأول الذي يُظهر أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه في المقاطع السابقة، فهو *إضافة إلى تقاطع سرد الحدث مع تعليق الراوي ووقفاته مع خواطر الشخصية، فإنه* يسترجع حواراً طويلاً بين سليمان وفريدريكا في بيروت مقابل الحدث الحواري في لحظة إنجاز الخطاب، ومع بداية المقطع الثاني يعطي تقريراً مكرراً للحدث المسرود في المقطع الأول: (قضى سليمان ليلة هادئة نام فيها نوماً عميقاً بعد أن أوصل باسمة وعاد إلى شقته)[4]، ويهدف هذا التكرار اختصار بقية الحدث غير المروية سابقاً بعبارة قصيرة،

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٥٠

٢ - باسمة بين الدموع، ص٢٥٤

٣ - باسمة بين الدموع، ص٢٤

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٢٧٧

وبعد هذه البداية ذات الإيقاع السريع يتجاوز الراوي فترة زمنية يلتقي خلالها سليمان بصديقه الدكتور، ثم يصل بنا إلى عرض حوار بين سليمان والدكتور وفق إيقاع بطيء تتخلله تدخلات الراوي. ويقفل الحوار بتحديد موعد للغد من أجل دخول سليمان المشفى، ويبدأ المقطع الثالث باختصار زمني ليومين لا ليوم واحد: (دخل سليمان المستشفى لا في الغد بل بعد يومين)[1]. ويتكرر أسلوب تلخيص الحدث ثم *الانفتاح على تفاصيله المعجونة بوقفات رصد المشاعر والخواطر، والتوصل إلى* الحدث الحواري، وهنا نشير إلى أن اختصار الحدث في البداية يوهم القارئ بإيقاع سريع، لكنه لا يلبث أن يزيد من رصيد الإيقاع البطيء.

مما سبق نخلص إلى أن الرواية قد انبنت وفق صراع الصيغة الدرامية والغنائية، مع تغلب الصيغة الدرامية، المتأسسة على الحوار الدرامي المتميز بقفلة تستشرف أحداثاً مقبلة معلن عنها، وهذه القفلة تفتح الفصل التالي بحوار، وهذا التوالد الحواري المتسلسل يهمش صوت الراوي، ويعزز من حضور الشخصيات، إلا أن الراوي لا يفوته تأكيد حضوره من خلال التعليق المستمر على الحدث إما متخللاً أو مغلقاً له، فيوحي بازدواجية الصراع في الرواية؛ فالصراع ليس وقفاً على شخصيات الرواية، فثمة الصراع الوجودي بين الراوي والشخصيات، فالراوي لا ينقل بل يحاور، ويتأثر، ويبدي رأيه بأفكار وسلوك شخصياته، وهذا الصراع درامي في ظاهره، غنائي في عمقه، يؤكد ذاتية الراوي، وانطلاق الأحداث من أتونها، فيشرع لها مسالكها عبر رصد أفكار الشخصيات وخواطرها، وتحويل الحدث إلى موقف إنساني يعلق عليه بلغة شاعرية خاطفة تناسب موضوعة الرواية المحورية وهي الحب، التي نسقت أحداث الرواية في مشاربها، وربطت بين موضوع الرواية وشكله، فكانت بنية الرواية مياسة بين

---

١ - باسمة بين الدموع، ص٢٩٢

الدرامية والغنائية، بين حرارة الحوار بين المتحابين وبين غنائيته، وبين القفز بالأحداث عبر إيقاع سريع، وبين غنائية الأحلام والحوار الداخلي وتعليق الراوي عبر إيقاع بطيء. وعن هذه الموضوعة تمخضت موضوعات عديدة، منها موضوعة الشوق وقد انتظمت سلوك سليمان وباسمة وأختها، وموضوعة الجرأة والدفاع عن حقوق الآخرين؛ إذ يقوم سليمان وصديقه بتخليص القرية من استغلال سعيد بك، وموضوعة اللقاء بين المتحابين، وموضوعة الصداقة. وكما دخلت الموضوعة المحورية في صراع مع الموضوعة المضاد، وهي الكره، وعنها تتمخض موضوعة القرف والملل؛ إذ تنقلب عواطف سعاد زوجة عبد الحليم من الشغف بسليمان إلى كره إثر مرضه، وكذلك كره سليمان لكل من سعيد بك واسماعيل، وموضوعة الاستغلال؛ إذ يحاول سعيد بك استثمار أموال الحكومة لصالحه، وموضوعة الفراق بين المتحابين.

٧ - الأسلوب:

١- **التكرار**: تكررت في المقطع الأول من الفصل الثالث بعض الأحاديث التي وردت في مدخل الراوية مع إكمالها مثلاً: ورد في مدخل الرواية خبر غياب سليمان لستة أشهر عبر الحوار: (- اسمعي يا باسمة..، نحن لم نلتق منذ أكثر من ستة شهور، ولا تستطيعين القول إنك في خلال هذه الشهور الطويلة لم تكوني في شوق إلي)[١]، ثم جاء خبر غياب سليمان لستة أشهر عبر صوت الراوي في صيغة الخطاب المسرود في الفصل السادس: (كان سليمان يقول هذا لباسمة في تلك الليلة بعد مرور ستة شهور طويلة على تلقيه رسالتها الأخيرة)[٢]، فالخبر ذاته يسرد مرتين في صيغتين مختلفتين تؤديان المعنى

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٠

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢٥٠

ذاته، مرة بلسان الراوي، ومرة بلسان الشخصية، مما يوحي بتأكيد المعنى، وبأن الراوي هو نفسه شخصية سليمان. ومثل آخر: يرد جزء من حوار سليمان وباسمة في صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، ثم يتكرر في الفصل السادس في صيغة المنقول المباشر: (باسمة.. ناتاشا.. يا حبيبتي ! عندي ألف دليل على أنك شيطان رجيم، وأراك تجهدين نفسك لتظهري بمظهر ملاك.. كان سليمان يقول هذا لباسمة في تلك الليلة)[1]. وهكذا يتضافر الاسترجاع التكراري والتكميلي في بداية الفصل السادس، وقلنا أنه تكميلي لأننا من خلال مقطع مسترجع من الماضي في الفصل السادس تتضح الأمور أكثر، ونعرف أن الفتاة المقصودة من حديث باسمة ليست سعاد، وإنما أختها هيام: (إني أعرف منزلتي عندك ياسليمان ! كل مؤهلاتي، كل صفاتي الفاضلة.. مواهبي، شهادتي، منزلة عائلتي، لم ترفعني عن أن أكون في عينيك مجرد جسد كجسد الراقصة سعاد.. بينما كانت نظراتك المختلسة تذهب إليها هي، وكنت تنسج أجواءك الرفيعة حولها هي.. وتلقي بأحاديثك الخلابة المطعمة بملح العلم والرواية عند قدميها هي.. إذن لَمَ لمْ تتزوجها؟ لماذا لا يتزوجها؟ إن باسمة تعني هيام وتسأله لماذا لا يتزوج هيام كأنها لا تعرف لماذا لا يتزوج هيام !)[2]. في عتبة الفصل السادس تتكرر أحداث جرت سابقاً يسردها الراوي بضمير الغائب «هو» في صيغة الخطاب المسرود بعد أن كانت في مقاطع سابقة مسرودة في صيغة المعروض غير المباشر: (كانت هيام تبدو لمخيلة سليمان، في خلال ستة شهور لم يرها فيها، في صور شتى بعضها مما رآه بها حقاً أيام صحبته لأختها باسمة وبعضها مما يتمنى لو أنه رآها بها في تلك الأيام أو في أيام غيرها.

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٥٤

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢٥٦

كانت تتمثل له أحياناً بصورتها وهي تلقي فنجان القهوة من يديها وتهرب دون وداع من ردهة الاستقبال في شقته، فينفطر قلبه لتذكره الغم الذي ملأها منه بسبب اكتشافها لعلاقته الشائنة بأختها.. وكان يتصورها أحياناً في وقفتها مسندة ذراعها إلى باب المطبخ الصغير وقد تجلت فتنتها لعينيه)[1]. إن تكاثف الاسترجاع التكميلي والتكراري في عتبة الفصل يشير إلى محنة سليمان وقلقه الروحي إزاء اضطراب علاقته مع باسمة وشغفه المفاجئ بهيام.

ويتكرر الحديث عن طريقة تقبل سليمان للأحداث القاسية مرتين على لسان الراوي ومرة على لسان سليمان: (ولكن سليمان، فيما بينه وبين نفسه، كان يعرف السبب لما جعله يبدو بذلك المظهر من رباطة الجأش واللامبالاة اللذين بعثا الإعجاب في نفس الدركي وكل من رآه بعد الحادث. إنه يعرف من نفسه أن كل صدمة تصيبه تبلد أعصابه إلى أمد، ثم لا تلبث بعد ذلك الأمد أن تنفجر فيها فتترك آثاراً مضاعفة. وحادث اليوم الذي كان خليقاً بأن يملأ بالرعب قلب سائق غيره وأن يفقده في آن وقوعه اتزانه ويحطم بعد نجاته منه أعصابه، حادث اليوم هذا مازال بعيداً عن وعيه فلا تفكيره مضطرب ولا قلبه مروع ولا يده ترجف. غير أنه يعرف كذلك أن رباطة الجأش هذه لن تثبت إلا إلى لحظة أو ساعة أو يوم معين وأنه سيجد نفسه فجأة وقد ملأ الحادث وعيه)[2]. (أعرف تماماً ما تحدثين به نفسك عني يا آنسة.. يا باسمة ! تقولين إما أنه إنسان متبلد الشعور أو أنه قليل التهذيب.. ولكن صدقيني يا باسمة إني كنت معك في كل كلمة لفظتها شفتاك)[3]. (كان من عادة سليمان أن يتلقى ما يتلقاه

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٥٨

٢ - باسمة بين الدموع، ص ١٥

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٨١

الآخرون من صدمات باحتمال غريب، وأحياناً بضحكة مرحة، لأنه كان يعالج هذه الصدمات بدوائين: بالتفلسف وبالسخرية)[1]. وكما يكرر الراوي سرده حدث تجوال سليمان في الأزقة مراقباً بيت باسمة وهيام أكثر من مرة، وبأكثر من طريقة: الطريقة الأولى عبر القص الإعادي: (كانت قدماه تقودانه في أعقاب الليالي خلال الأزقة الصاعدة في سفح جبل المهاجرين إلى أمام دار باسمة ليروح ويجيء حذاءها لا مترقباً، كما في أيامه الخوالي، خيال باسمة إذ يلوح وراء ستور النوافذ المنارة؛ بل ليخطو في دروب تمر فيها هيام. يعيش في جو تتردد فيه أنفاس هيام)[2]، والطريقة الثانية عبر «القص التكرري»: (كم ليلة في هذه الشهور تجول فيها سليمان على قدميه في تلك الأزقة الصاعدة وراقب فيها انطفاء الأنوار في البيت القديم الذي تسكنه باسمة وأختها هيام نافذة نافذة)[3]، ونلاحظ التداخل بين القص الإعادي والقص التكرري المتضمَن في الأول.

٢- **الوصف:** يتصدر الوصف الرواية، ويكرر الوصف ذاته أو بعضه في الفصل السادس، مثل وصف انزلاق السيارة"، وكما يتكرر وصف الشخصيات للإثارة وإعطاء طابع للسخرية أو للتعجب: (كان مما لا يحب تصوره أن يراه الناس.. في هيئة الضفدعة لا يتحرك منه إلا أطرافه، صدره متقدم وكتفاه متأخرتان وظهره مقعر وبطنه بارزة، يلف هيكله مشد الجبصين الذي يحيط به كبرميل أشوه)[4]. (فقد كان ظهره قطعة واحدة يابسة لا تخضع لإرادته ولا تتجاوب مع سائر أجزاء جسمه. وفوق هذا

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٩٨

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢٦٠

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٢٦٠

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٣١٧

كان صدره ناتئاً إلى الأمام ورأسه مندفعاً بمنكبيه إلى الوراء كأنما كان جذعه زاحف من تلك الزواحف البشعة المنظر، ضفدعة أو أرول)[1].

ويتقاطع الوصف مع الحوار: (قال سليمان هذا ومدَّ يده اليسرى إلى خصر باسمة العاري، الدافئ من دفء الفراش، ولكن باسمة حولت ضجعتها إلى نصف جلسة معتمدة بذراعها على مسند السرير)[2]. وأحياناً يأتي الوصف تقليدياً مستقلاً عن سرد الحدث: (كانتا عينين واسعتين، يبدو اتساعهما غريباً في امتدادهما عرضاً كأن ملتقى أجفانهما كائن في الصدغين لا في الوجه)[3].

يتميز وصف الأماكن بذكر الأسماء الحقيقة لها: (.. فإن يداً خفية تزحزح قلب دمشق من مكانه قليلاً إلى الشمال والشرق، فينتقل مركز هذه الدائرة من ساحة المرجة ليصبح في بوابة الصالحية)[4]. ولا يقتصر الوصف على الراوي، وإنما يتضمنه حديث الشخصية: (في واحد من منازل هذه الحارة زوجت منذ ثلاث عشرة سنة. إن لأهلي في هذا الحي القديم مثل ما لغالب فروع الأسر الكبيرة في دمشق داراً واسعة، داراً عربية كما يسمونها..، كل هذه الدور كما ترى لها مظهر واحد... حيطان ملساء مطلية بالطين المبيَّض، لافتحة فيها، تنتؤ منها أحياناً أكشاك أو مشربيات بسيطة الزخرفة)[5].

٣- **الحوار**: يؤدي الحوار في القصة وظائف متنوعة:

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٣٠٢

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢١

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٣٠

٤ - باسمة بين الدموع، ص ٥٢

٥ - باسمة بين الدموع، ص ٧٧

- تاريخية: (تعلم أني لن أكون وزيراً لأسباب عديدة.. أولها أن الأعضاء البرلمانيين في الحزب، وكلهم نواب في المجلس، لم يكونوا ليوافقوا على اشتراك الحزب في الحكم لو لم يكن كل منهم طامعاً بمقعد في الوزارة المقبلة)[1]. (سعيد آغا يصبح سعيد بك بعد أن خفف من عنترية شاربيه، والخونة الذين كانوا يشون بأبناء أمتهم لضباط الاستخبارات يصبحون أساطين في أحزاب الوطن المستقل، والمبادئ الرفيعة تتطور فتصبح باسم الواقعية بنوداً في عقود شركات فتستخدم للمساومة وتبادل المنافع)[2].

- توليدية: يخلق الحوار وظائف «معلومات - علامات» تخص الشخصية، وأحياناً لا يتجاوز الحوار مفهوم الثرثرة التي تضفي سمة الواقعية على حوار الأصدقاء، خاصة حين يتابع الراوي الحوار بتفاصيله كما في المقطع الأول من الفصل الثاني.

- حدثية: تحرك الأحداث، كما هو الحوار الدائر بين سليمان وهيام، يكشف هذا الحوار عن ميزة جديدة في هيام غابت عن ذهن سليمان، ويترتب على هذه الميزة تغير مجرى الأحداث؛ إذ يتوجه اهتمام سليمان إلى هيام، ولهذا نستطيع أن نقرأ في هذا الحوار برنامجاً سردياً: (- ألا تستطيع أن تهنئني أنا شخصياً يا أستاذ؟.. ألا تراني فتاة راشدة؟

قالت ذلك وعلى شفتيها ابتسامة ماكرة. ولما لم يجد سليمان جواباً على جملتها الأخيرة اكتفى بأن شيعها بنظره وقد خيل إليه أنها في لحظة واحدة قد شبت ونمت، شب جسمها ونمت شخصيتها، فيلم تعد أبداً تلك الفتاة الدقيقة القد والكيان)[3].

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٥٦

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٨٥

٣ - باسمة بين الدموع، ص ٦٩

- تعددية: تعدد الرواة وذلك حين تدخل الشخصية لا بصفتها محاورة فقط، وإنما راوية أيضاً، كما هي شخصية باسمة التي قصَّت على سليمان موجز حدث زواجها الفاشل من كهل في طفولتها، وعلى الرغم من كل ذلك يتقاطع صوت الراوي مع صوت الشخصية، وينطلق الراوي في حكيه من: «الرؤية من الخلف»، التي سيطرت على الرواية، حتى في صوت الراوي «باسمة» لقصتها. فقد ظل الراوي مديراً لخطوط حكايتها، موجهاً لها، نافذاً إلى أعماق الراوي «باسمة».

يختلط الحوار بين الشخصيات مع الحوار الداخلي للشخصية على لسان الراوي وفق «الرؤية من الخلف»: (فارتسمت على شفتي سليمان ابتسامة ماكرة وقد خطر له أن يتحدى صديقه الواثق من نفسه حين يقول له أن كل ذبذبات رقاصه لا تعني في الحقيقة شيئاً... وخرج سليمان من خواطره بقوله:

- لا أدري ما الذي أقوله لك... إن باسمة فتاة تستثير الإنسان، وتحرك اهتمامه حتى إذا لم تحرك عواطفه)[1]

- خامساً سلوكية: حوار يؤثر على سلوك الشخصية، كما هو الحوار بين سليمان وإلياس: (وكأن فكرة الدكتور إلياس التي قال بها عن امتلاك بعض الناس حاسة تدرك بدقة مراحل التطور الدوري لسلوك المرأة، كأن تلك الفكرة قد خلفت عقدة في نفس سليمان تجاه باسمة فأضحى يسائل نفسه عن مدى تملكه لهذه الحاسة، و هل هو،... غليظ متبلد الشعور إلى مدى لا يدرك فيه حقيقة إحساس هذه الفتاة الجميلة نحوه؟)[2].

يسيطر أسلوب السرد في الرواية، وحين يشغل الحوار فضاءً كتابياً فإنه لا يستقل بنفسه في هذا الفضاء، إذ يحكم الراوي خيوط الحديث في صيغة الخطاب المعروض غير

---

١ - باسمة بين الدموع، ص (١١٣ - ١١٤)

٢ - باسمة بين الدموع، ص (١٢٦ - ١٢٧)

المباشر، ويفشي أسرار الشخصيات المحاورة وفق الرؤية من الخلف، وإذا كثرت المقاطع الحوارية في القصة فإنها تظل رهينة الأسلوب السردي، لا تغري القارئ بمظهرها التمثيلي، وتستقل صيغة الخطاب المعروض المباشر بخمسة مقاطع متتالية هي رسائل باسمة إلى سليمان.

لا بد أن نشير إلى أن بعض مقاطع الحوار قد بنيت على نحو دلالي، مثل حوار حسين الذي يتقابل مع حوار باسمة للأسباب التالية:

- يروي حسين حدثاً يقع في الزمن الحاضر، وتروي باسمة حدثاً في الزمن الماضي البعيد عن لحظة إنجاز الخطاب.

- يسيطر الراوي حسين على خيوط السرد، ولا نلمح أثراً لتدخل الراوي، بينما يتدخل الراوي في حديث باسمة.

٤- **السرد بين المجمل والمفصل:** شغف الراوي في تحليل أفكار الشخصيات وكشفها للقارئ وانتقائها بعناية شديدة من بين مجموعة أحداث مقابل اختصار الحدث، فيقابل المشهد الحواري بالاختصار مثلاً: يسرد الطبيب إلياس قصته في اجتماعه مع طلاب الكلية، وبعد أن ينتهي إلياس السرد يوجز الراوي خطاب سليمان الذي يلي خطاب الياس بعبارة قصيرة: (وكذلك دوت القاعة بالتصفيق لسليمان بعد أن انتهى من حديثه)[١].

٥- **الزمن النفسي:** كما في الفصل السادس: (هذه الفتاة التي تسير على قدميها خفيفة صحيحة مستريحة لا تدري أن خمس دقائق في هذا العذاب الذي لا يطاق تعدل خمسة أعوام !)[٢].

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٢٠

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢٩٧

٦- **الأسلوب التقليدي**: بدا الأسلوب التقليدي واضحاً في الرواية في مظاهر مختلفة منها:

أ- لا يترك الراوي مجالاً لوجود القارئ فهو يلخص الأحداث، ويصنف لكل شخصية طباعها وصفاتها بأسلوب مباشر فج، يُغيِّب القصة عن المنطق، لتغيب بناء على ذلك قدرة الحدث في خلق العلامات الخاصة بالشخصيات: (فهو في نظر سعيد آغا فتى شجاع حتى التهور قادر على تحمل المسؤوليات وتنفيذ ما يريد تنفيذه ولو كان ذلك برغم أنف القانون والأصول المتعارف عليها، وهو عنصر خير في بقائه على رأس المخفر القائم عليه، ضمان لاستتباب الأمن وللمحافظة على المنافع المستدرة)[1].

ب- لا يسرد الأحداث في صيغة الحاضر، وإنما يعمد إلى إضمار فترات زمنية تُغيِّب الأحداث في الزمن الماضي، ثم يعود إلى سردها وتلخيصها بسرعة، مما يفقد الحدث أهميته الدرامية.

ج- توازي خطوط السرد والعرض وعدم تقاطعها أو تناوبها؛ إذ يتابع الراوي أحداث شخصيات في مكان واحد «دمشق»، مثل: «سليمان، سعاد، باسمة، إلياس»، ثم ينتقل إلى مكان آخر «البلدة» ويتابع علاقات الشخصيات منفصلة تماماً عن شخصيات المكان الأول «دمشق»، ويبقى فضاء الرسائل المرسلة من باسمة في دمشق إلى سليمان في بلدته الجسر الوحيد الواصل بين خطوط السرد دون أن تتقاطع مع بعضها البعض، وهذه الرسائل أضعف الإيمان في أساليب الحكي القصصي، إلا أنها تحيي الراوية من حيث موتها بالمنطق والواقعية؛ لأن سليمان شخص قروي لا يستطيع قبول أفكار باسمة بنت المدينة المثقفة فهو، وإن بلغ مع باسمة من الحب أشده، إلا أنه بقي أسير

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ١٦٢

منبته، لهذا تظل الأحداث المحكية عن سليمان في بلدته حبيسة علاقاته مع أهلها لا تتخطاها إلى عالم باسمة ودمشق، وهذا المنطق يوحي بواقعية الأحداث ومشابهتها للحياة المعاشة؛ إذ تظل فجوة عميقة في نفوس أغلب المثقفين يفصل بين ثقافتهم الجامعية وبين تقاليد مجتمعهم.

٧- **تلخيص الحدث ثم سرد تفاصيله**: يقدم الراوي في المقطع الثاني من الفصل الخامس ملخصاً عن إلقاء الطبيب إلياس محاضرة، ثم يسرد تفاصيل المحاضرة بلسان إلياس، الذي يدخل راوياً ثالثاً في القصة: (كل هذا حدَّث به الدكتور إلياس مستمعيه في البدء. وبعد أن سكت طويلاً كأنه كان يتثبت من متابعة السامعين له بانتباههم أخذ يروي لهم قصة أحمد بك بتفاصيلها: " كانت صدفة أن أكون في باريس حين جاء أهل أحمد بك به لمعالجته)[١].

تتكرر طريقة السرد هذه في الفصل السادس، حين يعلن الراوي عن وقوع الحدث ثم يسرد تفاصيله بأسلوب سرد الحكايات الشعبية التي يتردد فيها التشويق والتساؤل: (.. إن ذلك كان لأنه أفرغ كل ما في صدره من الهم أمس حين اعترف بحبه وبعذاب نفسه إلى إنسان أحسن الإصغاء إليه —... لَمَ لَمْ تتزوجها !.. هذا هو السؤال الذي رددته عليه فريدريكا أمس بعد أن استمعت إليه ساعة وهو يفتح قلبه في حكاية ما ظن أن كبرياءه تسمح له بترديدها على أحد غير نفسه.

كيف روى لها تلك الحكاية؟.. حين دخل تلك الحانة كان مقرراً أن يتناول في آخر سهرته كأساً من الويسكي)[٢].

نلاحظ ثلاث ميزات في الفصل السادس:

---

١ - باسمة بين الدموع، ص ٢٠٩

٢ - باسمة بين الدموع، ص ٢٦٢

أ - ازدواجيته: فهو فصل ختامي ومدخلي، دخلت بعض مقاطعه توطئة للرواية في المدخل عبر تقنية الخطف خلفاً، هذا يعني أن الراوي قد وصل إلى النقطة التي انطلق منها، وأكمل حلقة سرد كاملة، ثم بدأ حلقة ثانية قصيرة ثانية، تمثل حل العقدة وإغلاق الرواية بنهاية انفعالية على طريقة الروايات ذات البنية التدرجية من وجهة نظر شكلوفسكي الشكلاني الروسي[1].

ب - وبناء على تلك الازدواجية تكاثف الاسترجاع التكميلي والتكراري في عتبة الفصل وقبل منتصفه.

ج - التتبع الدقيق لتفاصيل حدث منتخب مثل ارتداء سليمان الدرع الطبي، ويتوازى هذا المقطع مع المقطع الأول حين يسرد تفاصيل حادثة انزلاق السيارة.

د - تتسارع في نهاية هذا المقطع خيوط السرد نحو حل العقدة على نحو بهلواني غير مقنع.

٨- **التجربة الذاتية في الحياة:** يقترب عبد السلام العجيلي، في تجربته القصصية في «باسمة بين الدموع»، من تجربة حنا مينه في اعتماده على تجربته في الحياة في كتابة القصص؛ إذ (شكلت مهنة الطب أحد المصارد التي استقى منها مادة لكثير من قصصه)[2]، وخاصة في هذه الرواية، وكذلك انعكست بيئته الجغرافية الاجتماعية في قصته هذه، بيئة الرقة.

٩- **التيار الفكري:** نستطيع أن نصنف هذه الرواية في الاتجاه الوطني الاجتماعي؛ إذ طغى الجانب الاجتماعي من حيث التحليل والاهتمام على الجانب

---

١ - انظر في: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ١٥

٢ - الأطرش محمود: اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب الثانية، دمشق: دار السؤال، ١٩٨٢، ص ٩٧.

الوطني. واختلف النقاد في تصنيف أدب عبد السلام العجيلي: فقد رأى عدنان بن ذريل أن عبد السلام العجيلي من (كتاب الواقعيين السرديين)[1]، أما رياض عصمت فاعتبره من (كتاب الواقعية)[2]، واعتبره محمود إبراهيم الأطرش مع (كتاب الأدب الاجتماعي في سورية)[3].

١٠- **الطابع الرومانسي**: تميزت رواية باسمة بين الدموع بالأسلوب الرومانسي في الكتابة، والمعالجة الرومانسية للأحداث، على أية حال يعود هذا إلى أن عبد السلام العجيلي من كتاب (فترة الثلاثينات والأربعينات)[4]، وتميزت هذه المرحلة بالاهتمام بالأسلوب الفني الجميل، فقد آثرت الشكل على المضمون لأنها (عانت من الرقابة)[5]، وتميزت هذه المرحلة أيضاً بالرومانسية التي سادت (الثلث الأول من القرن الحالي)[6].

١١- **التماثل**: رأى البعض أن شخصية باسمة تستدعي شخصية أخرى هي نورا في مسرحية أبسن: (نورا المرأة الغربية الممثلة بنورا رغم كل سلبياتها ومعاناتها في الموقف اللازم نراها قد حملت صلابة مجتمع كامل.... وباسمة هي رمز مجتمعنا أيضاً، تلك إيجابياته وتفوقه، وأخلاقه، في الأزمات لانرى غير مجتمع متألم لا يستطيع أن يعبر عن ذاته تماماً لأنه من الأساس غير متمكن من خطواته وغير متماسك في بنائه الداخلي)[7].

---

١ - أدب القصة في سورية، مرجع مذكور، ص ٢٠٥

٢ - عصمت رياض: الاتجاهات الأدبية لفن القصة القصيرة السورية، مجلة المعرفة، سورية: وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ع ١٠٨، شباط، ١٩٧١، ص ٩٣

٣ - اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، مرجع مذكور، ص ٣٦١

٤ - أبو شنب عادل: صفحات مجهولة من تاريخ القصة السورية، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٤، ص ١٢٢

٥ - المرجع السابق، ص ١١١

٦ - ص ٥٧ — التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث (١٨٧٠ — ١٩٦٥)، مرجع مذكور، ص ٥٧

٧ - الطيبي هناء: باسمة بين الدموع — الحوار الصامت، الكاتب العربي، س ٤، ع ١٣، دمشق: الاتحاد العام للكتاب، ١٩٨٥، ص ١٥٤

١٢ – **الظواهر السينمائية:**

– المقطع – المشهد السينمائي:

يصف الراوي في المقطع الأول الحركات متقاطعة مع وصف المكان، وتؤلف هذه الحركات وحدة الزمان والمكان، فيبدأ بسرد خواطر السائق مستخدماً ضمير الغائب وفق الرؤية من الخلف، ثم يعود لمتابعة وصف المكان، ثم يسرد حدثاً صغيراً، يناسب الحال وهو تحريك زر المذياع. ويحرص الكاتب على ترابط الجمل الفعلية المجسِدة استمرار الحركة في المكان في مقطع يقارب المقطع – المشهد السينمائي؛ إذ يشكل (المقطع – المشهد وحدة زمانية ومكانية دون توقف أو انقطاع)[١].

بعد أن أحصينا الصيغ التي تشير إلى مفهوم الحركة المُستغرقة في الزمن المحدد الراهن في مكان موصوف، وجدناها الغالبية العظمى، وهي صيغتين، صيغة اسم الفاعل وصيغة الفعل المضارع:

(يهطل، تنفرج، تصعد، تتناثر، تدل، ساطعة، تتملص، تسلك، تنفض، تسبح، تنحدر، تريم، يعدوها، تبرق، يقوم، ينحدر، تغمر، يبلغ، تتناوب، ينتظر، تكف، تأخذ، يتلقى).

صيغ اسم الفاعل: (غائباً، ساطع، قائم، داكن، لاذع، منحدر، منخفض).

أما الصيغ الدالة على صفات ثابتة فهي الصفة المشبهة بالفعل، وعددها عشر: (متلوي، متعرج، متصل، متشبث، متوفز، متلاحق، مغمر، متباعد، منحدر، مزروع).

تحيلنا القراءة الفوق شرعية إلى فضاء مولد لمعاني شتى، يمنح القارئ ممارسة دلالية تغذي متصور الإيحاء (للعمل كإنتاج في صعيد الأداء والترميز)[٢]؛ إذ لا يقدم الراوي في

---

١ – السرد الفيلمي – قراءة سيميائية، مرجع مذكور، ص ٧٧

٢ – انظر مفهوم العمل كإنتاج في: نظرية النص: رولان بارت، من كتاب دراسات في النص والتناص، مرجع مذكور، ص ٣٦

هذه الرواية وصفاً منتهياً للمكان، إنما نشعر وكأن المكان يبدأ بالتكون رويداً رويداً مع تقدم السيارة في الطريق. و لا يظهر المكان للرائي من السيارة دفعة واحدة، وإنما تطل أجزاء المكان عليه في هندستها المتقاطعة كلما تقدم نحوها أكثر. وهنا تأتي أهمية الراوي في وصف المنظور الطالع بالتدريج أمامه، كما لو كانت عين كاميرا تتابع المكان، وهذه الطريقة السينمائية ليست كما وردت في إحدى مقالات بوطيب عبد العالي على أنها (محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم)[1]، لأن حركة الكاميرا منظمة لنشاط المصور لأنها قادرة على تحديد المسافة والعمق والحجم والحركة وهي عناصر فنية: (وعلى ذلك كان يسوق سيارته حذراً مترويا حتى جاوز بحمدون وصوفر وانحدر بعد المديرج من قمة ظهر البير مطلاً على البقاع وعلى لبنان الشرقي وراءه.

حقاً لقد كان المنظر بعد القمة وفي الطريق المنحدرة كما أمّل، صفاء ورواء. كانت الشمس الساطعة والهواء البارد والطريق المنحدرة كلها تغريه بأن يطلق لسيارته الزرقاء أعنتها، ولكن بقايا بلل على إسفلت الطريق من مرور مزنة عابرة كانت تشير إليه بالحذر والتروي)[2]

بناء على ما تقدم نحاول قراءة سينمائية للمقطع السابق:

– **ل ١** – (على الطريق المتلوية المتعرجة الصاعدة في الجبل، كان المطر يهطل بغزارة): لقطة بانورامية.

– **ل ٢** – (عن اليمن كان الجبل متصلاً بالسماء المدلهمة بسحب داكنة): وهنا استدارة نحو اليمين، وهي لقطة مأخوذة بعين الدودة، (لأنها تظهر الأماكن الكبيرة)[3].

---

١ – عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص ٣٨

٢ – باسمة بين الدموع، ص ٨

٣ – الصورة الشعرية وفنون الإخراج، مرجع مذكور، ص ٤١

– ل ٣ – (وعن اليسار كان الوادي غائباً في ضباب كثيف تنفرج ثناياه أحياناً عن لمع من السفوح متشبثة بها منازل ذات سقوف قرميدية حمراء): وهنا استدارة نحو اليسار، وهي لقطة مأخوذة بعين الطائر، (لأنها تبرز المساحات الواسعة)[١].

– ل ٤ – (ولكن الأفق البعيد فوق المرتفعات التي تصعد إليها الطريق كان وضاء تتناثر في حواشيه غيوم قطنية تدل على أن الشمس ساطعة وراء قمة ظهر البيدر وعلى سهل البقاع): وهنا استدارة نحو الأمام، وهي لقطة مأخوذة بعين السمكة، (لأنها تبرز الأماكن العريضة)[٢].

– ل ٥ – (فكانت السيارة الزرقاء تصعد في الطريق المتعرجة حذرة متوفزة كأنما كان همها أن تتملص من هذا المضيق الذي تسلكه بين الجبل القائم والسحب الداكنة من جانب، والوادي السحيق والضباب الكثيف من جانب آخر): لقطة بعيدة بانورامية متابعة.

– ل ٦ – (أما عن يمينه فسينحدر سفحه أجرد لا تغمره خضرة وديان السفح الغربي ولكن في صخوره الغبر جمال وحشي مثير يبلغ منتهاه عند فناء تلك الصخور في سهل البقاع الممتد كشريط بين سلسلتي لبنان تتناوبه الخضرة والحمرة في رقاع من الأرض هندسية الأشكال هي تلك التي زرعها طالع وتلك التي حرثت أرضها تهيئة للزرع)[٣]: تماثل هذه الصورة اللقطة المأخوذة بعين السمكة (التي تبرز المساحات العريضة)[٤].

---

١ – المرجع السابق، ص ٤١

٢ – المرجع السابق، ص ٤١

٣ – باسمة بين الدموع، ص ٧

٤ – الصورة الشعرية وفنون الإخراج، مرجع مذكور، ص ٤١

– ل ٧ – (كل علمه أنه كان يرى الطريق أمامه كشريط، وأن الإسفلت أسود عريض لامع منحدر في استقامة هندسية بين جبل مرتفع عن يساره وواد منخفض عن يمينه)[1]: تماثل هذه الصورة اللقطة الفنية المأخوذة بعين الإنسان، (وتناسب الصورة العادية المأخوذة من كل الزوايا ولكل الأماكن)[2]. وتدل عليها العبارة «يرى أمامه»، وكما نلاحظ في الصورتين السابقتين اهتمام الروائي بالألوان

– ل ٨ – (وأن تنفض عن سقفها المعدني وجوانبها الزجاجية قطرات المطر المتلاحق لتسبح في ضوء الشمس الساطعة على القمة العارية وعلى السهل المغمور بالنور، قمة ظهر البيدر وسهل البقاع الذي تنحدر الطريق من القمة إليه)[3]: نلاحظ أن اللفظ «متلاحق» له دلالة التدرج، أي له بعد حركي في الزمن الآني، وهو بعد سينمائي. وتدل الألفاظ: (عن اليمين، عن اليسار، الأفق البعيد) على الحركة في المجال الموصوف.

يوحي الوصف التدريجي للمكان بدلالات هي:

أولاً – مفهوم الحركة والتحريك: يتحرك الناظر «الشخصية» في الطريق، والذي يدل على حركته تغير المنظور من الاختفاء إلى الظهور أمامه، وكأن المنظور «الثابت» يتحرك بتحرك الناظر.

ثانياً – الحركة في الزمن الواقعي: إن الظهور التدريجي للمكان يوحي بالحركة في الزمن الواقعي، أو لنقل المقارب للزمن الواقعي.

ثالثاً – الطبيعة الحية: يوهم الظهور التدريجي للمكان والحركة المستغرقة في زمن واقعي بالطبيعة الحية الحقيقية، وكأنها ماثلة أمامنا، إذ تختلف هذه الطبيعة عن الطبيعة

---

١ – باسمة بين الدموع، ص ٩

٢ – الصورة الشعرية وفنون الإخراج، مرجع مذكور، ص ٤١

٣ – باسمة بين الدموع، ص ٦

المرسومة في لوحات تشكيلية، لأنها تفتقد بعد الحركة المستغرقة في الزمن كما هو في الفن السينمائي.

١٢- **الرواية والفيلم:** حمل الفيلم عنوان القصة نفسه، واستطردت الرواية في عرض خطاب الدكتور إلياس وسليمان في ندوة دعته إليها هيام بينما أشار الفيلم إلى دعوة هيام لسليمان وإلياس إلى إلقاء محاضرة في ندوة ثقافية.

واستبدل الفيلم الحدث الموجود في القصة وهو حدث الشجار بين سليمان ومساعد سعيد بك في القرية بحدث الشجار بين سليمان وصديقه عبد الحليم في المدينة بسبب تأييد عبد الحليم لسعيد بك غريم سليمان، وصعد هذا الحدث درامية الفيلم، لأنه توتر في العلاقة بين صديقين حميمين، وكما أن هذا الاستبدال درامي لأن حدث الشجار بين سليمان وعبد الحليم في المدينة كان أكثر التصاقاً بالمحور الدرامي المتمركز أصلاً في المدينة، بينما كان حدث الشجار في القرية بعيداً عن المحور الدرامي المتركز في المدينة.

وأغفل الفيلم حدث انزلاق سيارة سليمان في طريقه إلى لبنان، واستبدل حدث مرض سليمان وارتدائه الدرع الجبسي نتيجة انزلاق السيارة بحدث الشجار بين عبد الحليم وسليمان، ودخول سليمان المشفى بعد إصابته بجرح في رأسه.

بناء على ما سبق نستنتج أن البنية الحكائية للفيلم أكثر تماسكاً من بنية القصة؛ إذ اعتمدت حكاية الفيلم على اختصار الأحداث وحذف الأحداث البعيدة عن المحور الدرامي للقصة.

واختلفت نهاية الفيلم مع نهاية الرواية؛ إذ انتهى الفيلم بابتعاد هيام عن سليمان احتراماً لمشاعر أختها باسمة التي اختارت السفر لتخلي مكانها لأختها هيام، ولا يذكر الفيلم الحكاية التي حبكتها باسمة في خطابها الأخير لسليمان لتقنع أختها هيام بأنها لم

تنسَ طوقها عند سليمان، بل أعطته له حتى يشتر طوقاً مثله لأخته؛ ولهذا كانت نهاية الرواية منطقية أكثر من نهاية الفيلم، لأن المشاهد ينتظر مبادرة باسمة لتبرير وجود طوقها عند سليمان، هذا عدا أن نهاية الرواية مفتوحة دراميًا، لأنها بداية تكوُّن علاقة عاطفية مصيرها مجهول بين سليمان وهيام.

وإذا كانت رتبة الرواية استرجاعية، اعتمدت تقنية الخطف خلفاً، فإن رتبة الفيلم خطية سارت اللغة السمعية والبصرية في زمنية تطورية من البداية إلى النهاية. ومالت بنية الفيلم والرواية إلى الدرامية.

٧- (رجال في الشمس)[١]

١ - العنوان:

يتضمن العنوان علاقة مجاز لغوي، وهي استعارة تصريحية؛ إذ صرح بالمشبه به وحذف المشبه، واستعملت كلمة «الشمس» في غير معناها الحقيقي ويراد بها في مكان كالشمس، والعلاقة المشابهة، والقرينة حالية. ولكافة العناوين وظيفة تواصلية غير تلك الوظيفة التي اقترحها رومان جاكبسون ودعاها بالوظيفة (التنبيهية)[٢] أو الاتصالية، ونقصد بالوظيفة الاتصالية هنا العلاقة بين العنوان والقارئ؛ إذ يحمل العنوان قدرة تنبيهية ترافق القارئ فترة القراءة الفعلية للنص، وهذه القدرة التنبيهية تعمل في النص كإنتاج حين تحركه في مستويات دلالية مسبّقة تؤول في ارتباطها إلى العنوان.

---

١ - كنفاني غسان : رجال في الشمس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٢.

٢ - انظر مفهوم الوظيفة التنبيهية في: تحليل النص السردي بين النظربة والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٤.

كان رومان جاكبسون من الحصافة بمكان حين أشار إلى مفهوم القيمة المهيمنة، إذ رأينا للعنوان «رجال في الشمس» وظيفة مهيمنة هي الوظيفة الشعرية قد غلبت عليه، إلا أنها تتمازج مع الوظائف الأخرى التي نعاينها بنسب متفاوتة، فتلت الوظيفة الاتصالية الوظيفة الشعرية.

يُعين فهم العنوان على تحديد طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة له، (يعلن كذلك مقصدية ونوايا المبدع، ومراميه الأيديولوجية. إن العنوان، إحالة تناصية وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض وغير مبين. هذا ما كان يقصده «ش — كريفل» من قوله: إذا كان «العنوان هو إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه إما واصفاً بشكل محايد، أو حاجباً لشيء خفي، أو كاشفاً غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة، يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص. العنوان إذاً، هو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة، ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»)[1].

يشير كل عنوان فرعي إلى مرحلة معينة من مسيرة الحبكة، فهو يغذي مفهوم التوقع عند القارئ، مثلاً: يدفع العنوان «الصفقة» ذهنَ القارئ مرة واحدة ليتوقع توصل الرجال (أبو قيس، أسعد، مروان) إلى اتفاق مع أبي خيزران وكذلك بقية العناوين الفرعية، أما العنوان الرئيس فأنه يمثل مغزى القصة في هيئة أيقونية مركزة. ولا بد من الإشارة إلى التشابك بين العنوان والنص الموازي (الصورة، التقديم)؛ فالصورة

---

١ - حمداوي جميل: السميوطيقا والعنوان، ص ١٠٩

المرسومة المرفقة مع كل مقطع تفرض خطاباً أيقونياً مزدوجاً، مرة مع القارئ وهدفه التوضيح، ومرة مع العنوان وهدفه التنصيص له أيقونياً. وبالإمكان اختصار نص الأيقونة بالعنوان الفرعي؛ (نلاحظ أن كل مقطع أُرفق بصورة عدا المقطع الثاني فقد أُرفق بصورتين).

ومن أجل تحديد أعمق للعلاقة بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية، نستند إلى قاعدة التعويض.

وفق قاعدة التعويض يتم تحويل التراكيب الباطنية الأساسية «العنوان الرئيس» إلى تراكيب ظاهرية «العنوان الفرعي»[1].

البنية النحوية	مبتدأ	فعل محذوف، جار ومجرور	جار ومجرور
دوال ع. ر	رجال	يتعاقدون، للرحيل	في الشمس
دوال ع. ف	أبو قيس	الصفقة	الطريق
	أسعد		الشمس والظل
	مروان		القبر

يتمثل المحور الدلالي للعنوان الفرعي بالقيم المضافة إليه عبر المعلومات الزمانية «الشمس والظل» والمكانية «الطريق والقبر»، حددت المعلومات العنوان الفرعي، فإذا تمتع العنوان الرئيس بحرية حركية دواله من عمل تلك الوظائف، فإن العنوان الفرعي قد تقيد بها، حين أضفت عليه دلالاتها في الانتقال من عمومية المفهوم إلى الخصوصية، والتتبع المرحلي للأحداث في (الطريق والشمس والقبر).

تتوزع رواية «رجال في الشمس» في سبعة مقاطع رئيسة. يتقدم كل مقطع عنوان دال، وتشترك العناوين السبعة الفرعية وهي (أبو قيس، أسعد، مروان، الصفقة،

---

١ - انظر في: العنوان وسميوطيقا الاتصال، مرجع مذكور، ص ٥٦

الطريق، الشمس والظل، القبر) مع العنوان الرئيس «رجال في الشمس» في تكوين تدرج دلالي يقرأ بالتناوب من القمة إلى القاعدة، ومن القاعدة إلى القمة؛ فكلمة «رجال»جمع تكسير مبهم يتحول إلى عناوينٍ فرعية معرفة (أبو قيس، أسعد، مروان)؛ فمن الناحية السيميائية نرى ثمة علاقة إنسالية بين العنوان الرئيس والعناوين المتبقية تفرضها الرسالة المرجعية للنص، وهي علاقة أكثر حميمية ورمزية. أما الشق الثاني من العنوان الرئيس «في الشمس» فإنه يحفز على توليد العناوين الأربعة المتبقية التي تربط بينها علاقات سببية أكثر منها تراكمية، كما في الشق الأول من العنوان، ويعمل الراوي على إضافة الخيوط وجمعها وعقدها في العناوين (الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر).

٢ - نظام القصة :

يبني الراوي روايته وفق مقاطع أو حلقات يسمي كل واحدة باسم الشخصية الأساسية أو باسم الحدث الأساسي.

في الحلقة الأولى تدور الأحداث حول أبي قيس، الرجل الكبير في السن، الملقى على بطن شط العرب، الذي يسترجع الأحداث التي مرت معه وأوصلته وحيداً ضائعاً في الصحراء. إذاً؛ تنفتح الحلقة باختلال التوازن المتمثل بفشل أبي قيس في الوصول إلى الكويت، ويبدأ الاضطراب قبل عشر سنوات من وصوله إلى شط العرب «لحظة إنجاز الخطاب»، وقضى تلك السنوات جائعاً مفتقراً إلى البيت وشجرات الزيتون وشبابه وقريته، ويغلق الراوي حلقة أبي قيس، لينتقل إلى حلقة أسعد، التي كشفت اختلال التوازن المتمثل بوجود أسعد في الطريق ينتظر عودة أبي العبد وراء الإتشفور ليوصله إلى الكويت، ويبدأ الراوي بحكاية أسعد مع الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، ومن خلال الارتداد نتعرف على قصة أسعد،

وينتهي الراوي عند النقطة التي بدأ منها وهو حديث أسعد مع الرجل السمين صاحب المكتب، والحال ذاتها في الحلقة الأولى؛ إذ يبدأ الراوي بالحديث عن أبي قيس وهو ملقياً صدره فوق التراب، وتنتهي الحلقة أيضاً بخبر عن أبي قيس وهو ملقياً صدره فوق التراب.

تفتتح الحلقة الثالثة حلقة مروان باختلال التوازن؛ إذ يفشل مروان في التوصل إلى اتفاق مع الرجل السمين حول النقود، ويبدأ الاضطراب المعاكس بالتشكل حين يلتقي مروان أبا الخيزران، ويتفق معه على تهريبه إلى الكويت مع أسعد وأبي قيس. وتبدو طريقة التهريب مستحيلة، إذ يتحتم على الثلاثة البقاء في خزان السيارة بضع دقائق حتى عبور الحدود لمرتين أو ثلاث، وينجح أبو الخيزران في عبور أول نقطة تفتيش، وفي المرة الثانية يتجاوز الحد الزمني لبقاء الثلاثة في الخزان أحياء، وهكذا تنغلق القصة بفشل الاضطراب المعاكس ووفاة الثلاثة ورميهم فوق المزبلة.

٣ - مستوى الفواعل:

تتميز القصة بحضور الفواعل المتسلسل، فما إن ينتهي الراوي من سرد حكاية الشخصية الأولى في الحلقة الأولى حتى ينتقل إلى سرد حكاية الشخصية الثانية في الحلقة الثانية، ثم يعمل على ربط الفواعل بهدف واحد، وهو الرحيل إلى الكويت. فانحصرت قوانين القصة في قانونين:

*١ - **التبادل:** تخضع الفواعل إلى قانون التبادل، فيتبادل الفاعل والمفعول الأدوار؛ إذ تطلب الشخصيات الثلاثة مساعدة من الرجل السمين لتهريبهم إلى الكويت، فالرجل السمين «مساعِد». ويطلب الرجل السمين «مساعَد» النقود من الشخصيات الثلاثة «مساعِد» من أجل أن يستمر في عمله.*

*٢ - **الظاهر والباطن:** ومحوره الرجل السمين وأبو العبد، ويظهر الرجلان رغبة في مساعدة الشخصيات الثلاثة في عبور الكويت، وحقيقة ما يهدفان إليه هو جمع الأموال.*

نميز في الحلقة الأولى برنامجين سرديين:

يقرر أبو قيس السفر إلى الكويت بهدف العمل، إلا أن ذلك لا يتحقق بسبب خيانة الدلال:

الفقر ← العمل في الكويت ← أبو قيس

تشجيع الأصدقاء ← أبو قيس → خيانة الدلال

ثم يحاول أبو قيس السفر، ويعيقه عن ذلك عجزه عن تسديد المال الكافي للرجل السمين المسؤول عن التهريب إلى الكويت:

الفقر ← العمل في الكويت ← أبو قيس

الدلال ← أبو قيس → عدم توفر النقود

في الحلقة الثالثة يقترض أسعد النقود من عمه للسفر إلى الكويت، مقابل أن يتزوج ابنته ندى رغم عدم رغبته في الزواج منها:

السفر ← النقود ← أسعد

عمه ← أسعد → عدم رغبة أسعد في الزواج

ينتظر أسعد أبا العبد الذي وعده كاذباً بالرجوع إليه في الصحراء، ليوصله إلى الكويت:

الفقر ← الوصول إلى الكويت ← أسعد

الدلال ← أسعد → خيانة أبي أسعد

وفي الحلقة الثالثة يفشل مروان في الاتفاق مع الرجل السمين لتهريبه إلى الكويت، لأنه لا يملك خمسة عشر ديناراً:

الفقر ← العمل في الكويت ← مروان

الرجل السمين ← مروان → عدم كفاية النقود

يختبئ مروان وأسعد وأبو قيس في خزان سيارة يقودها أبو الخيزران الطامع بجمع الأموال، وينجح أبو الخيزران في عبور النقطة الأولى، تساعده علاقته القوية بالحج رضا:

جمع النقود ← تجاوز نقطة التفتيش الأولى ← أبو الخيزران

علاقته بالحج رضا ← أبو الخيزران → شدة الحر

يحول الحديث المفتعل عن الفاجرة كوكب بين أبي باقر وأبي الخيزران دون نجاح الأخير في عبور نقطة التفتيش الثانية وفق الزمن المطلوب لبقاء الثلاثة أحياء في الخزان.

جمع النقود ← تجاوز نقطة التفتيش الثانية ← أبو الخيزران

علاقته بالحج رضا ← أبو الخيزران → ثرثرة أبي باقر

يولد هذا البرنامج الانفصالي السابق برنامجاً سردياً انفصالياً أخيراً، يمثل فشل الشخصيات الثلاثة في الوصول إلى الهدف ووفاتهم:

البطالة ← عبور الحدود ← الشخصيات الثلاثة

الدلال أبو الخيزارن ← الشخصيات الثلاثة → الموت

٤ - مستوى الخطاب:

تبدأ لحظة إنجاز الخطاب بقوله: (أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي)[١]. فالقصة تبدأ بوصف الحركة في المكان، ليغري القارئ على الفور بقصة درامية محررة من مقدمات الوصف التقليدي. إلا أن زمنية القصة تكشف الأمور على وجه آخر، فالسرد في الزمن الحاضر لا يتباطأ فقط حين يتعمق بوصف مشاعر الشخصية بلغة مجازية: (في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض

١- رجال في الشمس، ص ٣٧

مازال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم)[1]، أو حين يتتبع حركات الشخصية بوصف دقيق: (دور جسده واستلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء)[2]، وإنما يتباطأ السرد في الزمن الحاضر مع وقفات الاسترجاع الطويلة التي تتقاطع مع الزمن الحاضر بأسلوب تناوبي:

زمن حاضر — زمن ماض — زمن حاضر — زمن ماض «ارتداد طويل» — زمن حاضر — زمن ماض «ارتداد طويل» — زمن حاضر — زمن ماض — زمن حاضر — زمن ماض «ارتداد طويل» — زمن حاضر.

يتسارع السرد في مقاطع الارتداد أكثر مما هو عليه في الزمن الحاضر، إلا أنه يبقى متباطئاً تشغله مشاهد الحوار الطويلة، والمقاطع القصيرة في وصف الشخصية: (الأستاذ سليم، العجوز النحيل، الأشيب)[3]؛ لهذا بقي إيقاع السرد في الفصل الأول بطيئاً رغم استخدامه القص التكرري: (في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب)[4]. (قال ذلك عشر مرات بصوته الرفيع)[5].

تنعقد البؤرة الزمنية في الفصل الأول في الزمن الماضي، وينحسر الزمن الحاضر إلى فترة زمنية قصيرة، يقتصر فيها الوصف على تصوير شخصية أبي قيس وقد أراح بجسده فوق تراب شط العرب، ويتقاطع هذا الزمن القصير الحاضر مع زمن الارتداد

---

١ - رجال في الشمس، ص ٣٧

٢ - رجال في الشمس، ص ٣٨

٣ - رجال في الشمس، ص ٣٨

٤ - رجال في الشمس، ص ٣٧

٥ - رجال في الشمس، ص ٣٨

الطويل الذي يكثف مشاهد حوارية طويلة، تسرد أخباراً كثيرة مثلاً: يكشف الارتداد الأخير من الفصل عن لقاء أبي قيس بالرجل السمين في البصرة، ويخبرنا بالحوار الدائر بينهما، ومفاده أن أبا قيس أتى الرجل السمين بهدف تهريبه إلى الكويت.

بنيت بداية الفصل الثاني بدءاً من الارتداد بعلاقة توازٍ تربط بين الأفعال؛ إذ يتكرر اللقاء مع الرجل السمين للغاية ذاتها مع الشخصية الثانية «أسعد».

يتصدر سرد الأحداث في الزمن الماضي كلاً من الفصل الأول والثاني الذي يبدأ باسترجاع مقطعاً حوارياً طويلاً، وهنا لا بد من الإشارة إلى أسلوب متكرر في القصة، وهو أن الراوي لا يلتزم خطية زمنية معينة للأحداث المسرودة، مثلاً يبدأ الفصل من لقاء أسعد مع الرجل السمين في البصرة، ثم يعود إلى لحظة ضياع أسعد وحيداً في الصحراء، ثم يعود ليسرد حدث وصول أسعد مع المهرب أبي العبد إلى العراق، ثم يعود إلى لقاء أسعد مع الرجل السمين، ثم إلى حدث وصول أسعد مع أبي قيس إلى الصحراء، ليكمل الأحداث التي سكت عنها في المقاطع السابقة، ثم يعود إلى عرض حوار أسعد مع عمه قبل أن يسافر إلى العراق، ثم إلى حوار أسعد مع أبي قيس، ثم نصل إلى اللحظة الأقرب من لحظة إنجاز الخطاب؛ إذ يسرد حدث مرافقة أسعد لرجل وامرأة يتجهان بسيارتهما نحو العراق؛ أي نهاية الأحداث المسرودة في الزمن الماضي، ثم يعود إلى سرد لقاء أسعد مع الرجل السمين وهنا ينتهي الفصل.

يربط تشابه مقطعين حواريين بين التقاطعات الزمنية مثل الحوار الدائر بين الرجل والمرأة وأسعد عن الجرذان، والحوار بين أسعد والرجل السمين: (أجاب بهدوء:

- «جرذاناً أصغر منها... ».

قالت الفتاة:

- «حقاً؟ إنه شيء مرعب ! الجرذ نفسه حيوان مرعب كريه...».

قال الرجل السمين صاحب المكتب:

- «الجرذ حيوان كريه.... كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق؟»)[1]

أبطأت المشاهد الحوارية المسترجعة إيقاع السرد، ولكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا الحوار له وظيفة سردية إخبارية، يسرد مجموعة من الأخبار، تعتمد على تراكم أحداث من أزمنة متباعدة متلاحقة بأسلوب شبيه بأسلوب تلاحق الصور السينمائية على نحو سريع غير مترابطة، للوصول إلى لحظة إنجاز الخطاب في الزمن الحاضر.

تنبني بداية الفصل الثالث، كما كانت الحال عليه في الفصل الثاني، على علاقة التوازي، فيتكرر للمرة الثالثة اللقاء مع الرجل السمين للغاية نفسها ولكن مع شخصية مروان، ويستمر الإيقاع بطيئاً من خلال المشهد الحواري بين مروان والرجل السمين.

يتميز هذا الفصل عن سابقَيه بزمنية السرد التي تكاد تستقيم في خط صاعد في الزمن الحاضر، لأن حركة الارتداد تكاد تختفي، ولا يرد الارتداد إلا قصيراً عبر الحوار الداخلي للشخصية، ليحدثنا بأخبار بسيطة مثل زواج والد مروان من امرأة غير زوجه، وانقطاع المعونة المالية من أخيه، وإذا كان زمن الخطاب مكثفاً في الفصلين السابقين من خلال مقاطع الارتداد لتعريف القارئ بحال الشخصيتين، فإن زمن الخطاب في الفصل الثالث أقل كثافة مع قلة الأخبار المسرودة في مقاطع الاسترجاع؛ إذ يولي السرد اهتماماً كبيرة للأخبار المسرودة في الزمن الحاضر، ومع ذلك يتباطأ السرد بسبب قلة الحذف الزمني، وبسبب مقاطع الرسالة والحوار الداخلي للشخصية مروان والمقاطع الحوارية الطويلة، وعددها أربعة: (نهض باكراً جداً ذلك الصباح)[2].

---

١ - رجال في الشمس، ص ٦٧

٢ - رجال في الشمس، ص ٧٦

يتضمن الفصل الرابع حذفاً زمنياً واضحاً؛ إذ يكشف الخبر المسرود أن ثمة لقاء قد تم بين مروان وأسعد بعد لقاء مروان وأبي الخيزران: (اقتاد مروان زميله أسعد إلى موعده مع أبي الخيزران)[1].

إذاً شكلت الفصول الثلاثة الأولى وحدات منفصلة؛ إذ تسرد أفعال شخصيات من أزمنة مختلفة، لا يجمع بينها سوى شخصية الرجل السمين، فإن العلاقة بين المقطع الثالث والرابع علاقة اتصال زمني وحدثي؛ إذ ينتهي المقطع الثالث بعقد موعد بين مروان وأبي الخيزران: (على أمل اللقاء بعد الظهر)[2]، ويتحقق اللقاء في بداية المقطع الرابع، ويتباطأ إيقاع السرد فيه أكثر مما كان، لتسيد الحوار الطويل بين الشخصيات الأربعة «مروان، أسعد، أبو الخيزران، أبو قيس». وكما يستدعي الحوار حركة ارتداد إلى الماضي تتخلل السرد لتضيء لنا حياة الشخصية الرابعة التي لم يرد اسمها إلا في المقطع الثالث، وهو ارتداد طويل يكثف بحركة إيقاع سريعة أخباراً مهمة عن أبي الخيزران.

ينتهي الفصل الرابع باتفاق مبرم بين الشخصيات الأربعة، ويبدأ تحقيق هذا الهدف في الفصل الخامس؛ إذ تجازف الشخصيات الأربعة بعملية التهريب في خزان السيارة من العراق إلى الكويت. وكما كانت الحال مع بداية الفصل الرابع، فإن بداية الفصل الخامس قد ضمنت أحداثاً يستطيع القارئ أن يخمنها، لأن ثمة حذف زمني بين انتهاء الاتفاق وبين لحظة تنفيذه: (لم يكن الركوب فوق السيارة الجبارة مزعجاً كثيراً)[3].

---

١ - رجال في الشمس، ص ٨٩

٢ - رجال في الشمس، ص ٨٤

٣- رجال في الشمس، ص ١٠٥

يتسارع إيقاع الفصل أكثر مما كان عليه، ويبدأ بمشهد حواري طويل يتخلله ارتداد طويل، ثم يسرد بالتفصيل دخول الشخصيات الثلاثة إلى خزان الماء، وعبور أبي الخيزران النقطة الأولى من الحدود.

يستعيد الارتداد حيويته في الفصل السادس، الذي يسرد المحاولة الثانية لعبور النقطة الثانية من الحدود، ويعبر الارتداد في أحد أوجهه عن القلق الذاتي للشخصيات الثلاثة وخاصة بعد المحاولة الأولى التي كادت أن تهلكهم، ويتكرر تقاطع الارتداد مع السرد في لحظة إنجاز الخطاب، وتتكرر عبارة معينة بين المقاطع كمؤشر لعودة السرد إلى لحظة إنجاز الخطاب: (وتمضي السيارة فوق..)، ثم يستقيم زمن السرد باتجاه الزمن الحاضر بإيقاع مماثل لإيقاع المقطع السابق.

يتسارع إيقاع المقطع السابع عبر حذف زمني ضمني يفصل بين الفصلين السادس والسابع: (قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل)[1]، (لقد قرر قراره منذ الظهيرة على أن يدفنهم)[2]، إلا أن إيقاع السرد يظل بطيئاً على نحو عام، بسبب الوصف الدقيق لحركات الشخصية وحوارها الداخلي.

لاحظنا سابقاً أن الفصول الثلاثة الأولى تشكل وحدات شبه منفصلة، لا يربطها سوى توحد الهدف، وهو الوصول إلى الكويت. أما الفصول الباقية ترتبط بحدث واحد، هو محاولة عبور الحدود الكويتية. بناء على ما سبق نستنتج أنه ليس ثمة شخصية محددة تربط مقاطع الرواية من أولها حتى آخرها، وفي الوقت نفسه ليس هناك حدث أساسي تنطلق منه أحداث الرواية، لأن العلاقات بين الأحداث هي علاقة توازي في أغلبها، تدل على تكرار الحدث نفسه مع شخصيات أخرى، خاصة في المقاطع الثلاثة

---

١ - رجال في الشمس، ص ١٤٧

٢ - رجال في الشمس، ص ١٤٧

الأولى، وبقي الهدف الأساسي الباني لعلاقات الشخصيات وأفعالها، ومنه تصدر الموضوعة المحورية التي تشكل البنية الدلالية للقصة، وهي موضوعة القلق، وتمظهرت في مستويات عدة؛ إذ وجهت أفعال الشخصيات نحو القبول بالمجازفة والقلق المستمر، والثقة العمياء بكل من يدعي امتلاكه مفاتيح السفر إلى الكويت، وكما سعت نحو توسيع الحقل الحواري وتنويعه، وتسارع الأحداث نحو الأزمة، وحلها تراجيدياً، وسيطرت الموضوعة أيضاً على زمنية القصة الدرامية، فخضعت لتعرجات الزمن الذاتي القلق المحكوم بالارتداد، وتفصيل الأحداث المسرودة، وتضخيم تأثيرها في الشخصية.

نلاحظ أن بنية الرواية خضعت للتآلف بين الصيغة الدرامية والصيغة الغنائية؛ فحين يتشهى الراوي أسلوب الارتداد لتدمير الخطية الزمنية للقصة في الفصول الثلاثة الأولى، ليخضعها إلى ذاته المتمردة بأسلوب غنائي، فإنه في الوقت نفسه يحاول تشكيل تمهيد درامي يسرد صفات الشخصيات ونتفاً من ماضيها الموثوق بعمق الرواية ومحورها الأساسي بعيداً عن بطر الملحمية، أي أن رغبة الراوي في الاختيار الدرامي للأحداث دفع به نحو الارتداد الذي يرخص قراءة الماضي وفق هوية الذاكرة الغنائية، التي تفسد ترتيب الأحداث وخطيتها بوتيرة غنائية عابثة، وبعد إنجاز التمهيد الدرامي يسلك الراوي خطاً درامياً واضحاً في الفصول الأربعة الأخيرة، ويظل النبض الغنائي واضحاً في إيراد الارتداد منوطاً بالتقلبات الداخلية للشخصيات.

٥ - الأسلوب:

٥ - ١- التيار الوطني الاجتماعي:

تنتمي الراوية إلى التيار الوطني الاجتماعي، وتصف الإنسان الفلسطيني في محنته، محنة الاحتلال في قسم منها، ومحنة الفقر في القسم الأكبر. ونكاد نقرأ في هذه الرواية عن محنة الفقر عند كل إنسان عربي، وهنا انتقال من الخاص إلى العام، عانى من الفقر

ورغب في السفر إلى دول البترول العربية، مما يؤكد الطابع الاجتماعي فيها أكثر من الطابع الوطني.

٥ - ٢- التفات بين الضمائر:

نلاحظ أن الراوي ينتقل من السرد بضمير الغائب «هو» إلى السرد بضمير المخاطب؛ إذ تخاطب الشخصيات نفسها: (ليس يدري لماذا امتلأ، فجأة، بشعور آسن من الغربة، وحسب لوهلة أنه على وشك أن يبكي... كلا، لم تمطر أمس، نحن في آب الآن.. أنسيت؟ كل تلك الطريق المنسابة في الخلاء كأنها الأبد الأسود... أنسيتها؟)[١].

٥-٣- أساليب الربط بين السرد في لحظة إنجاز الخطاب وبين السرد في الزمن الماضي:

١- **الموضوع والشخصية:** نتابع أحداثاً قصيرة من خلال الارتداد، تربط بينها شخصية واحدة وموضوعاً واحداً، وتتلاحق الأحداث القصيرة كتلاحق اللقطات عبر التوليف السينمائي مثلاً: يسرد الراوي في الزمن الحاضر خبر استلقاء أبي قيس على شط العرب، ويتذكر حديث سليم عن شط العرب: (وحين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات، يشكلان نهراً واحداً اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل)[٢].

٢- **العبارة الواحدة:** تسترجع الشخصية حواراً من الماضي يوقظ في ذاكرتها حواراً آخر من زمن آخر، كما في المقطع التالي؛ إذ تربط العبارة «ستجد نفسك في الطريق» بين فقرتين، تنتمي الفقرة الأولى إلى حوار بين أسعد والرجل السمين في البصرة، وتنتمي الفقرة الثانية إلى حوار أسعد مع أبي العبد في الصحراء: (ماذا تعني؟

---

١ - رجال في الشمس، ص ٣٨

٢ - رجال في الشمس، ص ٣٨

١- أعني أنه إذا لم تعجبك شروطنا فبوسعك أن تستدير، وتخطو ثلاث خطوات، وستجد نفسك في الطريق.

الطريق !... أتوجد بعد طرق في هذا الدنيا؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام، كلهم يقولون ذلك ستجد نفسك على الطريق !... قال له أبو العبد الذي هربه من الأردن إلى العراق:

٢- «ما عليك إلا أن تدور حول الإتشفور...، وستجدني بانتظارك على الطريق»[١].

٥-٤- الانتقال بين المقاطع المختلفة:

يتم الانتقال بين مقاطع مختلفة مسرودة بصوت الراوي يعرض فيها أفكار الشخصيات الأربعة أثناء عبورها الصحراء: (أبو قيس، مروان، أبو الخيزران، أسعد) عن طريق تكرار عبارة واحدة لها دلالتها الحركية والبصرية؛ إذ توحي باستمرار حركة السيارة في الصحراء، وتربط بين المقاطع المختلفة على نحو ما تربط اللقطة السينمائية الواحدة المتكررة بين مشاهد مختلفة: (وتمضي السيارة فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بلا هوادة)[٢].

٥-٥- تعدد وظائف الحوار:

تتعدد وظائف الحوار، مثل إخبارنا بالأحداث، أو كشف طباع الشخصيات، والانتقال بين الأصوات المتحدثة في أزمنة مختلفة؛ إذ يتوالى مقطعان حواريان من زمنين مختلفين بطريقة توحي بترابطهما، وكأنهما مقطعاً حوارياً واحداً مثلاً: يتذكر أسعد

---

١ - رجال في الشمس، ص ٥٣

٢ - رجال في الشمس، ص ١٣٠

وعد أبي العبد له بالعودة، وكيف خانه وتركه وحيداً في الصحراء، فيشتمه: (- أبو العبد... يلعن أبوك... يلعن أصلك.)[1]، ثم يعرض الراوي مباشرة حديث أسعد مع الدلال، وقد كان أسعد مستاء من طمع الدلال:

(- ماذا قلت؟

- أنا؟ لا شيء، لا شيء.. متى ستبدأ الرحلة؟)[2].

٥-٦- التكرار:

١- تكرار استخدام الاستشراف التمهيدي: يرد الاستشراف التمهيدي في كل مقطع يعنون باسم إحدى الشخصيات أو الأحداث؛ فالأمور التي تخطط لها الشخصيات بالسفر ليست محسوبة، بل محفوفة بالمخاطر، ولهذا تتساءل الشخصية عما سيحدث في المستقبل: (هل أنت متأكد من أن الدليل الذي سترسله معنا لن يهرب)[3]. يهدد مروان الرجل السمين بإخبار الشرطة عنه إن لم يقبل منه خمسة دنانير مقابل تهريبه إلى الكويت: (وإلا فضحتك في مخفر الشرطة)[4]. ويكثر الاستشراف التمهيدي في الحلقة الثالثة، لأن مروان يتأمل الخير في السفر إلى الكويت الذي يبدو له أكيداً: (أنا مبسوط أنك ستذهب إلى الكويت لأنك ستتعلم هناك أشياء عديدة... أول شيء ستتعلمه هو أن: القرش يأتي أولاً، ثم الأخلاق)[5].

٢- تكرار وصف مشاعر الشخصية: يتكرر وصف مشاعر مروان في الحلقة المعنونة باسمه، لأن يأس مروان من الوصول إلى اتفاق مع الرجل السمين سرعان ما

---

١ — رجال في الشمس، ص ٦٠

٢ — رجال في الشمس، ص ٦٠

٣ — رجال في الشمس، ص ٥٩

٤ - رجال في الشمس، ص ٧٢

٥ - رجال في الشمس، ص ٨٤

انقلب إلى أمل بالتقائه أبي الخيزران الذي منّاه بالوعود السخية مقابل القليل من الدراهم: (..كانت جموع الناس تعبر حواليه دون أن تلتفت إليه، ربما يحدث هذا للمرة الأولى في حياته: أن يكون منفرداً وغريباً في مثل هذا الحشد من البشر... ولكنه كان يريد أن يعرف سبب ذلك الشعور البعيد الذي يوحي له الاكتفاء والارتياح، شعور يشابه ذاك كان يراوده بعد أن ينتهي من مشاهدة فيلم سينمائي فيحس بأن الحياة كبيرة وواسعة وأنه سوف يكون في المستقبل واحداً من أولئك الذين يصرفون حياتهم لحظة إثر لحظة وساعة إثر ساعة بامتلاء وتنوع مثيرين)[1].

٣- تكرار الدافع للسفر: وتتكرر في كل حلقة لازمة تظهر وكأنها محرك للأحداث، وهي لقاء كل شخصية بمن يشجعها على السفر:

حلقة أبي قيس: (وبقيت مقعياً حتى جاءك سعد وأخذ يهزك مثلما يهز الحليب ليصير زبداً.

٤- «وإذا وصلت إلى الشط بوسعك أن تصل إلى الكويت بسهولة»)[2].

حلقة «أسعد»: (قال له أبو العبد الذي هربه)[3]، (إنني أريدك أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج ندى)[4].

حلقة مروان: (لقد قال له حسن — الذي اشتغل في الكويت أربع سنين)[5].

٥- تكرار الاستشراف كإعلان: يتقدم الاستشراف كإعلان بداية كل حلقة أو مقطع؛ إذ تعنون الحلقة باسم شخصية من الشخصيات أو حدث سيتقدم الحديث عنه بالتفصيل.

---

١ - رجال في الشمس، ص (٧٢ — ٧٣)

٢ - رجال في الشمس، ص ٤٧

٣ — رجال في الشمس، ص ٥٣

٤ - رجال في الشمس، ص ٦١

٥ - رجال في الشمس، ص ٧١

٥ - ٧- تسلسل خواطر الشخصيات:

في حلقة الشمس والظل تتسلسل أفكار الشخصيات الأربعة أثناء الطريق، وهي على الترتيب: (أبو قيس، مروان، أبو الخيزران، أسعد، أبو قيس). ونلاحظ من خلال الترتيب البدء والانتهاء بأبي قيس، مما يوحي بتشكيل دائري مغلق، هذا التشكيل الدائري لا يقتصر على بنية المقطع وإنما يعبر عنه تشكيلياً في وصف الشمس: (الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض)[١].

٥ - ٨- تعدد الأصوات:

تتعدد الأصوات في عرض أفكار وخواطر مروان، مثل صوت الراوي في صيغة الخطاب المسرود: (شفيقة امرأة بريئة.. وأمه لا تحب أن يحكي إنسان على أبيه)[٢].، وصوت زكريا في صيغة الخطاب المعروض (ستتعلم كل شيء.. ستعرف كل شيء... أنت مازلت فتى لا تفهم من الحياة إلا قدر ما يفهم الطفل الرضيع من بيته؟)[٣]. وكما تتعدد الأصوات عبر الاسترجاع التكميلي، بهدف إكمال تفاصيل حدث معين مثل الحدث الذي فقد بسببه أبو الخيزران عضوه الذكري: (ربما كانت قنبلة مزروعة في الأرض تلك التي داس عليها فيما كان يركض، أو ربما قذفها، أمامه، رجل كان مختبئاً في خندق قريب)[٤]، (وها أنت ذا أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة !)[٥].

---

١ - رجال في الشمس، ص ١٣١

٢ - رجال في الشمس، ص ١٣٠

٣ - رجال في الشمس ص ١٣٠

٤ - رجال في الشمس، ص ١٣٠

٥ - رجال في الشمس ص ١٣١

٥ - ٩- الظواهر السينمائية:

١ - *التورية البصرية*: يغمض أبو الخيزران عينيه تلافياً لأشعة الشمس اللاهبة فوق زجاج واجهة السيارة؛ يتوقف سرد الحدث عند إبراز حركة أشعة الشمس اللاهبة، ليبدأ سرد الحدث الثاني أيضاً بوصف الضوء الساطع الذي يزعج أبا الخيزران، ولكن هذه المرة ليس في الصحراء، وإنما في غرفة العمليات. وهكذا ساعدت المؤثرات الضوئية على الانتقال من حدث إلى آخر، وهي وسيلة مونتاج سينمائية معروفة باسم التورية البصرية [١]:

(هز أبو الخيزران رأسه ثم ضيق جفنيه كي يتلافى ضوء الشمس الذي انصب فجأة فوق زجاج الواجهة... كان الضوء ساطعاً بحدة حتى أنه لم يستطع، بادئ الأمر، أن يرى شيئاً... إلا أنه أحس بألم فظيع يتلولب بين فخذيه، ثم استطاع أن يتبين، بعد لأي، أن ساقيه مربوطتان إلى حمالتين ترفعانهما إلى فوق، وأن عدداً من الرجال يدور حوله.. أغمض عينيه برهة ثم فتحهما، مرة أخرى، على وسعيهما. كان الضوء المستدير الموضوع فوق رأسه يحجب عنه السقف ويعشي بصره. و لم يستطع أن يتذكر، وهو مقيد هناك على ذلك الشكل المحكم والغريب، أكثر من شيء واحد حدث له منذ برهة، ليس غير... كان يركض مع عدد من الرجال المسلحين حين تفجرت جهنم أمامه فسقط على وجهه... هذا كل شيء، والآن، الألم الفظيع مازال يغوص بين فخذيه والضوء المستدير الضخم معلق فوق جفنيه قدر ما يستطيع... وفجأة خطر له خاطر أسود فبدأ يصيح بجنون وليس يذكر ما الذي قاله حينذاك، ولكنه أحس بيد تطبق فوق فمه بعنف، كانت تلبس قفازاً لزجاً... ووصله الصوت، كأنما عبر قطن:

كن عاقلاً.. كن عاقلاً.. إن ذلك على أي حال أفضل من أن تموت !....

---

١ - انظر في: السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٨٠

والآن.. مرت عشر سنوات على ذلك المشهد الكريه.. مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه،... وكلما سئل بشكل عابر: «لماذا لا تتزوج؟» عاد إليه الإحساس الكريه بألم يغوص بين فخذيه كأنه ما زال ملقى تحت الضوء المستدير الساطع وساقاه مرفوعتان إلى فوق. كان الضوء متوهجاً وساطعاً حتى أن عينيه بدأتا تدمعان، عندها، مد أسعد يده فأنزل حاجبة الشمس المستطيلة ليقع الظل على وجه أبي الخيزران)[1]

يمكننا أن نستخلص من المقطع السابو طريقة للانتقال بين الحدث في الزمن الماضي «حدث العملية الجراحية التي فقد إثرها أبو الخيزران عضوه الذكري»، والحدث في الزمن الحاضر «حدث قيادة السيارة في الصحراء»، وهي طريقة التشابه في الشكل:

لقد أشار الكاتب إلى شكل الضوء المستدير المسلط على أبي الخيزران في العملية، وهذا الشكل هو المسيطر على الشخصية التي تتذكر الأحداث.

وتكررت طريقة الانتقال في مقطع آخر؛ فحين كان أسعد يسير في الصحراء وحيداً بدا له التراب صفائح صفراء، يربط هذا الشكل الأصفر بين هذا الحدث وحدث آخر تتطاير فيه الأوراق الصفر من أمام مروحة السيارة أثناء حديث أسعد مع أبي العبد في الصحراء: (كان الأفق مجموعة من الخطوط المستقيمة البرتقالية، ولكنه كان قد عقد عزمه على المسير بجد... وحتى حينما *انقلب التراب إلى صفائح لامعة من ورق أصفر، لم يتباطأ... وفجأة بدأت الأوراق الصفر تتطاير فانحنى يلمها*)[2].

ويمكن الانتقال من الأحداث بطريقة مشتركة بين السينما والأدب، ولكنها مستخدمة أكثر في السينما وهي الانتقال من خلال تماثل الأفعال مثلاً: ينتهي الحدث

---

١ - رجال في الشمس، ص ١٠٦ — ١١٠

٢ - رجال في الشمس، ص ٥٩

المسترجع حين يلصق أبو قيس أذنه فوق خشب الباب، ويبدأ الحدث الثاني في لحظة إنجاز الخطاب حين ينصت أبو قيس لصوت هدير الشط: (هرول إلى الخارج، وحين صفق وراءه الباب سمع صوت الوليد، فعاد وألصق أذنه فوق خشب الباب... صوت الشط يهدر، والبحارة يتصايحون، والسماء تتوهج)[1]

٢- ***التوليف السينمائي***: يتذكر أبو قيس أحداثاً تتلاحق، وتتراكم بإيقاع سريع من خلال الحذف الضمني بأسلوب يقارب التوليف السينمائي؛ فينتقل الراوي مباشرة من عرض الحوار بين أبي قيس وزوجته وخروجه ليأت بأم عمر لتشرف على توليد زوجته، إلى حدث آخر، وهو خروج أبي قيس من الغرفة بعد أن جلب أم عمر، فهناك فترة زمنية مقطوعة استغرقها خروج أبي قيس لجلب أم عمر، ونلاحظ أن الانتقال هنا سينمائي؛ إذ سهلت حركة الشخصية، وهي حركة الخروج من الباب، الربط بين حدثين: حدث خروج أبي قيس من الباب لجلب أم عمر، وحدث خروج أبي قيس من الباب إثر جلب أم عمر والولادة.

: (- «يا إلهي!»

- «ماذا؟»

- «سألد»

- «أأنادي شخصاً؟»

- «أم عمر»

- «لا تتحركي كثيراً، دعيني أنادي أم عمر...»

- «أسرع... أسرع... يارب الكون!»

---

١ - رجال في الشمس، ص ٤٥

هرول إلى الخارج، وحين صفق وراءه الباب سمع صوت الوليد، فعاد وألصق أذنه فوق خشب الباب)[1].

٣- *اللقطة المندرجة*: يتحول الراوي في سرده من الحدث الرئيس «محاولة أبي الخيزران الدخول في قلب الصهريج من الفتحة» إلى الحدث الجزئي من الحدث الرئيس «النظر إلى عقارب الساعة التي يلبسها»، إن الالتفات من الحدث الرئيس إلى الحدث الجزئي والتأكيد عليه، كما أكد على معرفة الوقت في الرواية، يقارب أسلوب اللقطة المندرجة، وهي (لقطة قريبة لشيء ما — صورة فوتوغرافية أو جريدة أو قصة أو عنوان أو ميناء أو الساعة أو رقم تلفون يتم إدراجها في المشهد)[2]، (وهي عبارة عن لقطة تدخل في اللقطة الرئيسة كبديل لجزء منها، إنها تعرض جزءاً من المنظر الذي تغطيه اللقطة الرئيسة، ولكن ببعض التفاصيل لأنها من وضع أقرب)[3]. وهذا الالتفات على صعيد الحدث من الكلي إلى الجزئي لا يتابعه الراوي بهدف تقصي الحدث لإضفاء الواقعية على الحدث فقط، وإنما لتأكيد العلاقة الضمنية بين الراوي والمروي له، إن المروي له يلح، كما يتوقع الراوي، على معرفة الوقت الذي مضى على الشخصيات الثلاثة في الخزان، ولهذا يطلعنا الراوي على الوقت أكثر من مرة: (اقتحم أبو الخيزران الغرفة الأخرى وهو يحدق إلى ساعته كانت تشير إلى الثانية عشرة إلا ربعاً)[4]، (أوقف السيارة بعنف وتسلق فوق العجل إلى سطح الخزان.. وحين لامست كفاه السطح الحديدي أحس بهما تحترقان ولم يستطع أن يبقيهما هناك فسحبهما واتكأ بكميه — عند الكوعين — فوق حديد السطح ثم زحف إلى القفل المضلع، وأمسكه بطرف

---

١ - رجال في الشمس، ص ٤٥

٢ - لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، مرجع مذكور، ص ١٨١

٣ - قواعد اللغة السينمائية، مرجع مذكور، ص ١٤٩

٤ - رجال في الشمس، ص ١٣٩

قميصه الأزرق ودوره فانفتح مقرقعاً واستوى القرص الحديدي الصدئ مستقيماً فوق مفصله.... حين ترك القرص لمح عقارب الساعة الملتفة على زنده: كانت تشير إلى الثانية عشرة إلا تسع دقائق. وكان زجاجها المدور قد تشقق شقوقاً مضلعة صغيرة.

الفوهة المفتوحة بقيت تخفق بالفراغ لحظة، كان وجه أبي الخيزران مشدوداً إليها متشنجاً وشفته السفلى ترتجف باللهاث والرعب)[1].

٤- *قلة الوضوح*: وقلة الوضوح (هي أوضح مثال عن القيمة الفنية التي يمكن الحصول عليها من العيوب التقنية، وهي إذا حصلت في عالم الواقع بأي شكل من الأشكال فإنها تعتبر نقيصة وعيباً في الرؤية، مما يدفعنا للذهاب فوراً إلى طبيب العيون كي يصلحها، وقلة الوضوح الضبابية أو الناجمة عن البعد ليست مشابهة تماماً، وتستطيع الكاميرا القيام بذلك عن طريق التصوير المباشر الشديد الوضوح)[2]. تتمثل قلة الوضوح في المقطع التالي: (وفجأة غاب القرص الحديدي وراء نقاط من الماء المالح ملأت عينيه. كان الصداع يتآكله وكان يحس بالدوار إلى حد لم يعرف فيه.. هل كانت هذه النقاط المالحة دموعاً أم عرقاً نزفه جبينه الملتهب؟)[3].

٥- *حركة التتبع السريعة*: تتوالى أفكار الشخصية على شكل أشرطة من مشاهد متقطعة بحركة سريعة بأسلوب مشابه لحركة التتبع السينمائية، وهي وسيلة لتغيير المشهد السينمائي عن طريق (الحركة المستمرة للكاميرا أثناء التصوير بدلاً من التحويل من لقطة إلى أخرى. وإذا حركت الكاميرا بكاملها فهذا يعرف بالتتبع، والحركة التي قد تكون سريعة جداً المشابهة للتتبع يمكن إنجازها بتدوير عدسة خاصة تدعى عدسة

---

١ - رجال في الشمس، ص ١٤١

٢ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ١٧٤

٣ - رجال في الشمس، ص ١٤٣

زوم)[1]. توحي هذه الحركة بالحالة الشعورية المتأزمة للشخصية التي تتذكر الأحداث: (درجت السيارة بصوت هزيل فوق الطريق الرملي، ومضى وهو يفكر.. لم يكن يفكر بالمعنى الصحيح، كانت أشرطة من مشاهد مقطعة تمر في جبينه بلا توقف أو ترابط أو تفسير.. وكان يشعر بإرهاق مر يتسرب في عظامه كقوافل مستقيمة من النمل)[2].

٦ - الرواية والفيلم:

حمل الفيلم عنواناً مغايراً لعنوان الرواية، وهو «المخدوعون»، وارتبط العنوان بفكرة الفيلم، وهي وقوع الشخصيات الثلاثة في شرك الأحلام، وتغيير الواقع المرير الذي يعانون منه، والانخداع بشخصية أبي الخيزران، الذي آثر أن يبقيهم في الخزان رغم سماعه صوت دقهم الخزان، حتى لا ينفضح أمره، ويخسر عمله.

بينما ارتبط عنوان الرواية الفنية بالفضاء، فجاء كناية عن المكان الحار جداً، وهو الخزان، ولهذا كان عنوان الرواية أشد ارتباطاً بالمحور الدرامي، أي بأزمة الرواية المحورية، من عنوان الفيلم، الذي كان أقرب إلى التجريد من التجسيد كما هو عنوان القصة.

ارتبطت خيوط الأحداث في الرواية بالمحور الدرامي، أما الفيلم فإنه ابتعد قليلاً عن المحور الدرامي الأساسي، من خلال مقطع طويل يعرض صوراً حقيقية لفلسطينيي النكبة، والمؤتمرات بشأن القضية الفلسطينية، وكانت نهاية الفيلم منطقية أكثر من نهاية الرواية؛ إذ ربطت بين الحدثين المتزامنين المترابطين مصيرياً، حدث إبقاء الثلاثة في الخزان يدقون دون أن يستجيب لهم أبو الخيزران، وحدث محاولة أبي الخيزران التخلص من ثرثرة أبي باقر عن الراقصة كوكب التي ادعي الحج رضا أن له علاقة معها، وكان فضاء

---

١ - السينما فناً، مرجع مذكور، ص ٣٠٠

٢ - رجال في الشمس، ص ١٤٨

– العتبة «الشباك» صلة بين الفضاء الداخلي والخارجي، الفضاء الداخلي «المكتب» ومنه يطل أبو الخيزران على الخزان في الفضاء الخارجي، أما الرواية فقد أغفلت تماماً الإشارة إلى الرجال الثلاثة في خزان السيارة، وكأنهم منفصلين عن وجود أبي الخيزران في المكتب، ولكنا أشارت في الوقت نفسه إلى أن أبي الخيزران قد قام بأخذ أموال الرجال الثلاثة بعد رميهم فوق المزبلة، ولم يشر الفيلم إلى هذا الحدث، فكانت أكثر قدرة على كشف حقيقة أبي الخيزران وحبه للمال الذي يعوضه عن فقدانه القدرة الجنسية، فكانت نهاية الفيلم درامية أكثر من نهاية القصة التي كانت أشد تجريداً؛ إذ بحث كنفاني عن المبدأ الذي يحكم أبي باقر وأبي الخيزران، وأخرج قماءتيهما من الأعماق في لحظة مأزومة واحدة.

وتشابه الفيلم مع الرواية من حيث البنية الغنائية – الدرامية، ومن حيث الرتبة غير الخطية.

٨ - (على الأكياس)[١]

١ - العنوان:

على الأكياس: على المستوى النحوي إسناد اسمي، والتقدير «الشيء الكائن على الأكياس»، أي أن المسند إليه محذوف. يتساءل القارئ: ما هو الشيء الكائن على الأكياس؟ فيجد نفسه أمام عدد لانهائي من الدوال الغائبة القابلة للدخول في تركيب لغة العنوان لينتج بالتالي عدد لانهائي من المدلولات. إن غنى العنوان بالدلالات عائد إلى قلة الدوال الحاضرة في تركيبه، ويعتبر نص العمل الناطق بإحدى دلالات العنوان، ولكنها ليست بالضرورة إحدى الدلالات التي يقترحها المتلقي، فأحياناً تكون دلالات

---

١ – مينه حنا: على الأكياس، مجموعة الأبنوسة البيضاء، بيروت: دار الآداب، ط ٤، ١٩٨٦

النص فوق توقعات المتلقي، كما هي الحال هنا، وتقديرنا " شيء على الأكياس " يحيل إلى عدد لانهائي من التصورات، وهذا لا يعني انقطاع دائرة الاتصال بين المرسِل والمرسل إليه، وإنما يوحي بقصدية المرسِل الذي حشد طاقته من أجل تحفيز ذهن المتلقي، ودفعه إلى لعبة الدلالات، ثم إدهاشه بدلالة لم يتوقعها؛ ولهذا نعتبر الاتصال الذي يطبع عمل المستقبل (بالسلبية في مواجهة المرسلة هو اتصال ذرائعي بامتياز تحيد فيه فعالية لغة المرسلة لصالح مقاصد المرسِل)[1].

٢ - نظام النص :

يبدأ النص بالاضطراب المتمثل بعدم عودة والد العائلة الفقيرة من عمله مساءً، فأشاع التوتر في نفوس أفراد عائلته، ويقفو الاضطراب اختلالُ التوازن، ويتمثل بعجز الأم عن عمل تقوم به لإطعام أولادها، إلا أنها تبعث الطمأنينة بتوسلاتها وصلواتها، ويتمثل الاضطراب المعاكس الثاني بتنفيذ الفكرة التي راودت البطل – الراوي، وهي العمل أجيراً في أي مكان، وقد جاء الاضطراب في مراحل:

- يعرِض حنا الفكرة على صديقه، فيوافق الأخير شرط أن توافق أمه.
- ترفض الأم فكرة «حنا».
- يتجه حنا إلى مكان العمل في اليوم التالي مخالفاً رغبة أمه.
- يرفض اليازرلي قبول حنا عاملاً.
- يقع شجار بين اليازرلي والأطفال ينتهي لصالح «حنا»، فيقبله اليازرلي عاملاً.

وإثر دخول حنا عالم العمل باللمسة الأولى على الحديد، وتوديعه الأخير للعهد المدرسي، يحصل الاضطراب الثاني؛ إذ تسبب بنية جسده الضعيفة حرجاً له حين لا

---

١ – العنوان وسيميوطيقا الاتصال، مرجع مذكور، ص ٣٠

تمكنه من العمل الجيد، ويقع اختلال التوازن حين يصر حنا على الاستمرار بدفع العربة مكابراً على ضعفه إلى أن يغمى عليه، ويتسارع الاضطراب المعاكس بالظهور حين يفقد اليازرلي صفيحة الماركة التي تطبع الحروف على الأكياس المنقولة من العنبر إلى البحر، فيتقدم «حنا» بتواضع وخوف لعرض مساعدته، وكتابة أحرف الماركة بنفسه، وبهذا يتعين في وظيفة جديدة ومريحة.

٣ - مستوى الفواعل:

تقوم هذه القصة علي التضمين؛ إذ تتضمن القصة الإطار أكثر من قصة في داخلها. تسرد القصة الأولى خبر الشجار بين العمال والأطفال، وفواعلها: الأطفال، اليازرلي، العمال، وتسرد القصة الثانية خبر سجن اليازرلي بسبب حماقة ارتكبها ضد جارته، وفواعلها: اليازرلي، الجارة.

تُنسج حكاية القصة بتبدل العلاقات بين الشخصيات الثابتة والمتحولة:

١- الشخصيات الثابتة:

- الأم: التي يتلخص عملها برعاية الأطفال والتوسل بالدعاء إن توحشت بغياب زوجها.
- الأب: وينحصر عمله في بيع الحلوى لأهالي القرى المجاورة.
- العمال: شخصيات ثابتة محصورة في العمل عند اليازرلي.

٢- الشخصيات المتحولة:

- حنا: كان حنا ينتظر من يقدم له القوت اليومي، ثم دخل مرحلة العمل ليصبح مسؤولاً عن نفسه. وكان تلميذاً ينال حضوراً مكرماً بين زملائه، فتحول إلى أجير مستضعف بين رفاقه في العمل؛ لأن المبدأ السائد في العمل هو القوة الجسدية، وليس قوة العقل، وبعد أن تسلم مهمة الكتابة على الأكياس وحصر النفدات وتسجيلها غادر التعب الجسدي.

- اليازرلي: يؤول اليازرلي إلى الفقر وبيع الحلوى بعد أن كان رئيس العنبر.

- الأطفال: ينتقلون من مرحلة سرقة الحبوب إلى كسب المال الشريف.

ترتبط الفواعل بعلاقات أهمها:

١- **الاتصال والانفصال:** يحكم العلاقة بين الأطفال واليازرلي؛ إذ انتقلت علاقة الأطفال من الانفصال عن العمل «الاضراب» إلى الاتصال به بموافقة اليازرلي على قبول حنا عاملاً. وكذلك انتقلت العلاقة بين حنا واليازرلي من الانفصال عن العمل إلى الاتصال به. وبعد حدوث الاضطراب الثاني المتمثل بإغماء حنا ووقوعه أثناء العمل انتقلت العلاقة من الاتصال بالعمل إلى شبه الانفصال عنه، إلى أن حدث الاضطراب المعاكس، فانتقلت العلاقة من الانفصال إلى الاتصال بالعمل حين تولى نقش حروف الماركة على الأكياس. وتتمثل علاقات اليازرلي بمستويين، مستوى العاطفة ومستوى العمل؛ على مستوى العاطفة تنتقل علاقة اليازرلي بالجارة من الانفصال إلى الاتصال «الاعتداء» عليها؛ وعلى مستوى العمل يحدث الانفصال مرتين، في المرة الأولى يُسجن اليازرلي، فينتقل من الاتصال إلى الانفصال المؤقت عن عمله، وفي المرة الثانية ينتقل اليازرلي من الاتصال بعمله إلى الانفصال الدائم عنه، وتحوله إلى بائع حلوى!!

نلاحظ في هذه القصة أن قانون الاتصال والانفصال قانون متكرر على نحو طويل، خلق وحدات سردية متكررة في نص القصة. يوحي قانون الاتصال والانفصال بقصدية الكاتب بهدم الفوارق الطبقية في مجتمعه والانتقام منها؛ إذ يتحول اليازرلي من رئيس العنبر إلى بائع حلوى، ويتحول حنا من كاتب على الأكياس إلى روائي كبير.

٢- **الفاعلية والمفعولية:** ومركزه العلاقة بين حنا وعائلته، فبعد أن كانت العائلة تصرف على حنا، أصبح حنا مسؤولاً عن العائلة أثناء غياب أبيه.

٣- **الظاهر والباطن:** ويتجلى واضحاً في شخصية اليازرلي في علاقته مع حنا. يبدي اليازرلي قسوة أثناء العمل، وحين يقع حنا نتيجة الإعياء، يسارع اليازرلي إلى سنده بيده، ومعاملته بحنان فريد.

اتضح من دراسة تطور القصة أن شخصيات محدودة قامت بتغيير موضع الحكي، فهي شخصيات فاعلة.

تنفتح القصة ببرنامج انفصالي، يمثله عدم عودة الأب المُنتظَر تلك الليلة:

دافع الجوع والخوف ← رجوع الأب ← العائلة

العلاقة الأسرية ← العائلة → كساد الحلوى

يفكر حنا بالعمل لأنه لم يزل تلميذَ مدرسة، وبناء عليه يكون ملفوظ الحالة[1]:

ملفوظ الحالة

ذات الحالة «حنا» ← موضوع العمل

↓

حالة انفصال

وحين يطلب حنا مساعدة صديقيه فلفاط في التوسط له بالعمل عند اليازرلي، يتم التطور الإيجابي في التحول من الانفصال عن العمل إلى الحصول عليه عن طريق الذات المنجزة، ويمر التحول بمرحلتين يمثل المرحلة الأولى برنامجاً انفصالياً لأن اليازرلي يرفض حنا عاملاً بسبب ضعف بنيته الجسدية:

حنا ← العمل ← الأخوان فلفاط

الصداقة بين حنا والأخوين ← الأخوان فلفاط → رفض اليازرلي

---

١ - انظر مفهوم ملفوظ الحالة في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص ٣٤.

ويمثل المرحلة الثانية برنامجاً سردياً اتصالياً لأن الأطفال يصرون على قبول حنا عاملاً بينهم:

حنا ← العمل ← الأخوان فلفاط

إصرار الأطفال على قبول حنا ← الأخوان فلفاط → رفض اليازرلي

بعد فقدان صفيحة الماركة، يتولى حنا نقش حروف الماركة على الأكياس رغم خوفه الشديد من اليازرلي:

مساعدة اليازرلي ← نقش حروف الماركة ← حنا

معرفته الكتابة ← حنا → خوفه من اليازرلي

٤ - مستوى الخطاب:

يسير الإيقاع بطيئاً بسبب تواتر الوحدات السردية في بعض المقاطع، التي تحاول وصف رسم الحركة وكأنها إرشادات تمثيلية، وتمييع زمن الخطاب من خلال التوقف المقصود عند لحظة معينة، سارع إليها من خلال الحذف الضمني والصريح لزمن الخبر؛ إذ يقول في الفقرة الأولى القصيرة: (ورأيته في الصباح، يحمل الطبق النحاسي)[١]، ثم يبدأ الفقرة الثانية بقوله: (وجلست والدتي في الضحى)[٢].

ومع هذا الإيقاع البطيء، يسود التفصيل في حكاية الأفعال في القسم الأول من القصة بدقة متناهية، ويذوب الحوار في السرد، وتدور أحداث هذا القسم في أغلبه في الفضاء الداخلي «البيت»، ثم يتسارع الإيقاع في النصف الثاني أكثر مما كان عليه في النصف الأول، إلا أنه ظل بطيئاً لأسباب منها:

---

١ - على الأكياس، نص ٤٥

٢ - على الأكياس، ص ٤٥

- اتساع وصف المكان والشخصيات، مثل وصف المستودع والعنبر وشخصية اليازرلي.

- تقاطع الوصف الدقيق للحدث مع تصوير خواطر الشخصية: (وقطعنا المسافة إلى البحر، وعدنا إلى العنبر، فامتلأت العربة وبدأ الدفع.. أنا لا أدفع، منذ بعض الوقت لا أدفع.. أضع يدي على الأكياس وأتجرجر.. وأعض على شفتي وأنا أتجرجر، وأقبض، خلسة على طرف الكيس، وأتعلق به.. لم يعد البحر، ولا البيت، ولا وجه الأم، ولا السماء، ولا أختي الصغيرة في السماء، مبعث اهتمام أو رغبة)[1].

ويزداد تسارع الإيقاع في الصفحتين الأخيرتين من القصة، حتى يصل سقفه النهائي من خلال المجمل والحذف: (على أن سجن اليازرلي لم يطل، خرج بكفالة التاجر، واستأنف عمله في العنبر، واستأنفت أنا تسجيل «النفدات». عادت صيحاته ومشاجراته)[2]. (ثم حدثت الهجرة من اللواء وافترقنا.. عشرون عاماً لم أره، لم أسمع به)[3].

حاول الراوي التلاعب بزمن الخبر، إلا أنه ظل ضمن الإطار التقليدي، لا يوحي بظهور ملمح فني جديد، فالتزمت القصة خط تطور من البداية إلى النهاية، وترابطت الأحداث سببياً. ولم يرد الاسترجاع إلا قليلاً ومرتبطاً في بعضه بأزمة القصة في بنية درامية مثل الإرجاع التكميلي[4]، الذي يقدم تفاصيل زواج الأخت الكبيرة وانفصالها عن العائلة، وموت أخته الصغيرة، وكما استخدم الكاتب تقنية الاسترجاع الخارجي،

---

١ - على الأكياس، ص ٦٤

٢ - على الأكياس، ص ٨٤

٣ - على الأكياس، ص ٨٥

٤ - انظر مفهوم الاسترجاع التكميلي في: تحليل الخطاب الروائي، مرجع مذكور، ص ١٣٥

وذلك حين رفض اليازرلي عمل حنا، فيسترجع حنا حديث أمه وهي تعاتب النبي المسيح: (لماذا إذن، يا سيدي، تعاقبنا نحن الخطاة؟ لماذا تخليت عنا؟)[1]. وتظهر التقنية ذاتها أيضاً حين قرر حنا ترك عمله لضعف بنية جسده، فيسترجع حديث المعلمة: (قالت: لا، الأرض كروية، وإلى النقطة التي ننطلق منها تعود)[2].

يقف الكاتب وراء الراوي الذي يسرد أحداث مرحلة قصيرة من حياته، ولا يكشف الراوي أعماق شخصياته، ولا يعرف ماذا تريد وماذا تخطط، إنه دائماً يطلب تفسيراً من الشخصيات لما يحدث، فهو مجرد شاهد على ما يجري، وأقل معرفة من الشخصيات فيما وقع من الأحداث: (أما الشقيقة الرابعة فقد غادرتنا. لم أكن أعرفها.. ومن الهمس الذي يدور عرفت أن حادثاً وقع لها)[3]. إن تراجع دور الراوي في السيطرة على خيوط السرد المتمثلة بعنصر التشويق، يعزز القوة الدرامية الخفية للسرد، فرغم ورود السرد بلسان الراوي، إلا أنه يبقى جزءاً من الحكاية خفياً على القارئ يشوقه لإتمام القراءة، كما في المقطع التالي: (وهكذا انفتحت معركة قادها بجدارة وشهادة دم على صدر أحدهما من جرح في الرأس. وقد حسم رئيس العمال الموقف بتصديه للرجال الذين ضربوا عماله الصغار.. هذه القصص كان يرويها لي الذين يعملون)[4].

تسيطر في المقطع السابق صيغة الخطاب المنقول غير المباشر؛ إذ يروي الراوي - البطل أحاديث أصدقائه بضمير الغائب وبأسلوبه. وفي موقع آخر يستخدم السبيل المقابل للسرد وهو التمثيل، إذ يحضر أقوال أصدقائه بضمير المتكلم:

---

١ - على الأكياس، ص ٥٧

٢ - على الأكياس، ص ٦٩

٣ - على الاكياس، ص ٤٧

٤ - على الأكياس، ص ٥٤

(اليازرلي هجم على جارته وهي عارية..

وطلباً للتفصيلات المثيرة سألته:

بدون أي قطعة ثياب؟

كانت تتحمم.. أنت لم تر في عمرك امرأة عارية؟ «وفرك كفيه» آه لو أرى امرأة عارية مثله)[1].

تفاجئنا القصة بإطلالة درامية واضحة؛ إذ يلتفت أسلوب الراوي من المقدمات الوصفية التقليدية، ليضعنا مباشرة في مشروع الأزمة؛ إذ لم يعد الوالد، وهذا وحده كافٍ بتهديد الطمأنينة في نفوس أفراد العائلة. يوحي البدء الدرامي بمشروع الأزمة بأن هذه القصة ليست إلا جزءاً من قصة أخرى، ولهذا يشعر القارئ أنه أمام نموذج القصة القصيرة. ولم يغير انطلاق القصة من أسلوب السرد الذاتي وفق «الرؤية مع» من نَفَسها الدرامي، إلا أن بنية القصة لا يمكن أن تواري غنائيتها، المنبثقة من مغازلة اللغة الشعرية والإصغاء إلى إيقاعها واشتهاء الصورة الكلمة وتراكيبها المتلاحقة في جوقة مقطعية واحدة.

وتقصد الغنائيةُ بنيةَ القصة من سبيل آخر؛ إذ تنبني بداية المقطع الثاني وفق علاقة التقابل مع بداية المقطع الأول، فإذا بدأ المقطع الأول بإخبارنا عن عدم عودة الأب: (لم يعد والدي ذلك المساء)[2]، فإنه في المقطع الثاني يبدأ بإخبارنا عن وجود الأم مع أطفالها: (وجلست والدتي في الضحى)[3]. يقارب هذا الترابط بين المقطعين ترابط مقاطع القصيدة التي ترتبط بين مقاطعها بعلاقة التقابل، إن الاهتمام بإيقاع مطلع المقطعين

---

١ - على الأكياس، ص ٨٣

٢ - على الأكياس، ص ٤٥

٣ - على الأكياس،ص ٤٥

يوري النبرة الخطابية في القصة، وهي لون غنائي مفضوح يشعرنا بصوت التركيب وحسن إيقاعه.

ويمتثل المقطع الثاني للتغيير الفني الأسلوبي الذي يدهش القارئ؛ إذ يفتح السرد خبر قصة مستقلة، تعود إلى الزمن الماضي، وهي قصة الأخت الصغرى. يحمل هذا الارتداد المفاجأة للقارئ، لأنه اصطدم في بداية القصة بعمق الأزمة، ثم أتى هذا الارتداد ليبعده عنه بقصة أخرى. ثم ينبني المقطع الثالث كرديف للبوح بمشاعر الحزن على تلك الأخت. أما المقطع الرابع، فإنه ينبني بأسلوب مماثل للمقطع الثاني، لأنه يفتح السرد على قصة الأخت الرابعة التي غادرت البيت دون أن يعرف السبب. وتقارب العلاقة بين المقطعين علاقة التماثل بين التراكيب الشعرية الغنائية القائمة على التماثل. وينبني المقطع الخامس في شكل قفلة للمقاطع السابقة الممثلة للارتداد إلى الزمن الماضي.

يبدأ المقطع السادس السرد في الزمن الحاضر، والعزف على أوتار الأزمة من جديد بصوت غنائي متكرر، لكنه سرعان ما يرتد إلى الماضي في المقطع السابع، ويستعيد ذكرى وصول أبيه متعباً خائباً. ولا يمثل هذا الخبر أكثر من دغدغة لمشاعر القارئ، لإبعاده عن الأزمة، ولهذا اصطبغت بعض مقاطع الارتداد إلى الماضي بالصيغة الملحمية، لأنها مقاطع قائمة على جمالية ذاتية، بعيدة عن الحبكة والأزمة.

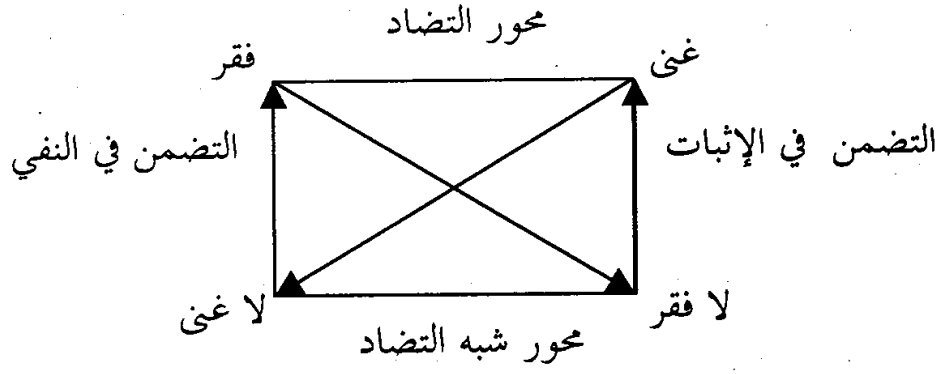
بعد هذا التلوين الغنائي، يتنوع المقطع الثامن على الحوار الدرامي، ثم تعود النغمة الغنائية. وفي المقطع العاشر يشتد الاقتراب من الأزمة، حين يفكر «حنا» بالعمل، فيستعيد سرد أحداث من الزمن الماضي كتمهيد درامي لأحداث مقبلة؛ إذ يعرفنا مسبقاً بالأخوين فلفاط وطبيعة العمل الذي يريده.

وينبني المقطع الثاني عشر متماثلاً مع المقطع الخامس؛ إذ يختمه الارتداد إلى الماضي، ويقفله، وهذا تكرار أسلوبي غنائي. ومع المقطع الثالث عشر يقرر «حنا» مواجهة الأزمة والبحث عن العمل.

بناء على ما سبق نخلص إلى أن الغنائية دخلت بنية القصة من خلال علاقة الربط بين بعض مقاطع القصة، مثل المقطع الأول والثاني، والمقطع الرابع والثاني، والمقطع الثاني عشر والخامس.

خرجت هذه القصة من إطار القصة القصيرة في نقاط نذكرها: مثل المناوبة الغنائية بين الاقتراب والابتعاد عن ملامسة الأزمة، والطابع الملحمي المتمثل بضم أخبار مستقلة لا تخدم بناء الأزمة، وهذا أقرب إلى ملحمية الرواية المتميزة بتصويرها الحياة في شموليتها وتنوعها. وكما تتبع الكاتب أحداث الأزمة من بدايتها حتى نهايتها في فترة زمنية طويلة قياساً مع زمن خبر القصة القصيرة؛ فتبدأ من تأخر عودة الأب إلى بيته في الليلة الثانية من غيابه، وتنتهي حتى تسلم حنا عملاً مريحاً في اليوم التالي، وكما تشير القصة إلى ذكر مرحلة هامة من حياة «حنا» تقابل مرحلة الطفولة، وهي مرحلة الشباب، حين أصبح حنا كاتباً.

بناء على ما سبق نستنتج أن «على الأكياس» قصة قصيرة طويلة، من حيث الحبكة والموضوعة والشخصية؛ إذ يتتبع سرد أحداث من بدايتها إلى نهايتها، وبنيت الشخصية بين الملحمية والدرامية، فتعرفنا على اسم الشخصية وصفاتها وأماكن تواجدها من خلال النص، وتعرفنا عليها أيضاً ضمن الحدث الدرامي المأزوم. وأوثقت موضوعة الرحلة «الخروج إلى العمل» موضوع القصة مع شكلها، إلا أن المفارقة الجميلة لشكل القصة القصيرة الطويلة يقع في القفلة المزدوجة للقصة، التي تنتهي بالتوازن واختلال التوازن؛ ويتمثل التوازن بتجاوز «حنا» مرحلة الفقر إلى مرحلة لا يشكو فيها فقراً، ولا يدعى بطراً؛ أي وضع معيشي متوسط، ويتمثل اختلال التوازن بتجاوز اليازرلي مرحلة الغنى إلى الفقر، نمثل لتلك المعادلة بتوزع الموضوعات على المربع السيميائي التالي:



(الوضع المعيشي المتوسط لحنا)

تحكم موضوعة الفقر الجماعي القصة، وتمثل البنية الدلالية العميقة للقصة؛ إذ كثرت الشفرات الإيحائية التي تكشف عن محور الفقر. ومن هذه الموضوعة تتولد موضوعات ثانوية مساعدة، مثل موضوعة القلق التي استدعت الاسترجاع، وموضوعة الاستغلال، وموضوعة الصراع. وتدخل هذه الموضوعة في صراع مع موضوعة المحور المضاد الفعال في القصة، وهي موضوعة التحرر من الفقر، وما يترتب عليها من موضوعات مثل الرحلة «البحث عن العمل لا غنى.

٥ - السمات الفنية:

٥-١- المفهوم الأيديولوجي: تتميز القصة «على الأكياس» بقدرتها على تخصيص الصراع الطبقي. لأن الصراع هنا لم يكن بين الطبقة الفقيرة والغنية فقط، كما في الشمس في يوم غائم، وبقايا صور، وآه يا بحر، إنما برز صراع نوعي آخر، هو الصراع ضمن الطبقة الواحدة؛ إذ يطالب الصغار الفقراء بالعمل عند اليازرلي، ويعترض الرجال سبيلهم، خوفاً من تقليص أجورهم مع دخول الأيدي العاملة الرخيصة إلى العمل، وتنشأ بينهم مراجدة تنتهي لصالح الأطفال: (وبعد ساعات هاجمهم بعض الرجال وضربوهم)[١].

---

١ - على الأكياس، ص ٥٣

٥ - ٢- الأمثال الشعبية: إن النهل من الأمثال الشعبية التي تحيل على التراث ميزة فنية مطردة في أعمال حنا مينه. وتمثلت بالشفرات الثقافية التي تحيلنا إلى سيرة الزير سالم مثل: (آه يا حطاط للحايم عشاه)[١].

٥ - ٣- الحوار: *تلون القسم الثاني من القصة بالدرامية لسيادة الحوار المتعدد فيه، مثل حوار اليازرلي مع حنا، وحوار اليازرلي مع العمال، وحوار اليازرلي مع الأطفال، وحوار حنا مع صديقيه، أما القسم الأول فيلم يكن الحوار أكثر من وجه حقيقي للسرد.*

٥ - ٤- الظواهر السينمائية:

١ – الاهتمام بتصوير الحركة ورسمها في ذهن القارئ في أدق التفاصيل، وإبراز استمرارها من خلال:

أولاً – استخدام الجملة الفعلية القصيرة: (وجلست والدتي في الضحى، ترقع ثيابنا وتغني غناء حزيناً وتبكي.. رأيتها من النافذة، فدخلت.... انسللت، فقبعت وراءها. بكيت أنا أيضاً. كنت، مثلها. فسمعت شهقاتي والتفتت إلى مذعورة. حاولت مسح دموعها، وابتسمت بتشنج للتمويه علي: «يا صغيري ! – قالت – يا ولدي! لماذا رجعت بسرعة؟ اذهب والعب مع رفاقك؟» وغمرتني وقبلتني. حضنت رأسي بصدرها. طمرته في عنقها فشممت، آنذاك عطر الأمومة من العنق الحار بفعل التوتر والدمع، وأحسست قطرات على صفحة خدي، يداً تداعب خصلات الشعر الخرنوبي الذي يكلل رأسي، ثم رفعت وجهي إليها. ونظرت في عيني.. كانتا حمراوين.. لم أكن قادراً على ضبط نفسي ولا أريد، والدمع ينثال على خدي)[٢].

ثانياً – استخدام الأفعال الدالة على الحركة المعادلة لعملية التصوير، المميزة بين الحركات المتشابهة مثل: «غمرتني، حضنت، طمرت».

---

١ – على الأكياس، ص ٧٦

٢ – على الأكياس، ص (٤٥– ٤٦)

ثالثاً – استخدام الفواصل، وحروف الربط «العطف» للدلالة على استمرار الحركة، وعدم انقطاعها فيما يقارب مفهوم اللقطة الواحدة: (فيلما رأيتها بمفردها جزعت، وانكمشت وتكورت حيث أنا، فدخلت البيت وأضاءت فانوس الغاز الواهن، وأغلقت الباب وجلست على الحصير وشقيقاتي حولها.)[1]. (عند الظهيرة جلبت لنا «الفريفيرة»، وهي نخالة البرغل مع البصل، وأرسلت شقيقتي فاستعارت قليلاً من الزيت من الجيران. وسلقت بيضة ووضعتها أمامي)[2]. (وتوقفت العربة ونزلت منها سيدة سألت الأولاد عن شيء.. فأشاروا إلي، وركضت وحضنتني، وقبلتني، ودست في جيبي نقوداً، وأسرعت إلى العربة فغابت، وهرعت إلى البيت فقصصت ما جرى على والدتي، وللحال انطلقت نحو الطريق.. وانتظرت حيث أشرت لها، انتظرت طويلا، لكن العربة لم تظهر، فعادت كسيفة)[3]. (وعند فروغنا مسحت على رأسي، وتناولت صورة العذراء وأدنتها من شفتي، فقبلتها من كل روحي)[4]. (فقد سكبت عليه، بعد تحميصه، قليلاً من الماء في الصاج، وغطته لكي يختمر، ووزعته علينا ملء حفنتها، محتفظة بقسم منه للغد، ولكي لا نستهلك الغاز، مدت الفراش على الأرض، واقترحت أن نجلس فيها ونأكل الحمص بدون ضوء، وهكذا مدت يدها إلى الفانوس فأدنته ونفخت عليه فانطفأ، وتمتمت دعاء المناسبة)[5]. (وضعني اليازرلي في العنبر، ودلق عليَّ جرة ماء كاملة. فرك شريان اليدين، بين السبابة والإبهام، وقرب من أنفي بصلة فقشها بكفه الغليظة، وبمنديله مسح الدم)[6].

---

١ – على الأكياس، ص ٤٨

٢ – على الأكياس، ص ٤٧

٣ – على الأكياس، ص ٤٧

٤ – على الأكياس، ص ٥١

٥ – على الأكياس، ص ٥١

٦ – على الأكياس، ص ٦٦

٢- *التعبير المادي الحركي عن المشاعر*: (كان عذابه ينثال في صدري كذوب رصاص، كبكاء والدتي على أختي الضائعة والأخرى الميتة، كدخان فانوسنا الغازي حين تفرقع بلورته وليس لدينا سواها، كنظرات الأخت الصغيرة إلى الأم في الليالي التي ننام فيها بغير طعام)[١].

٣- *أسلوب اللقطة:*

١ - لقطة الحيز المسموح: (كان المستودع، ويسمونه العنبر، واسعاً جداً. له باب حديدي سميك يتراح، حين يفتح أو يغلق، على شريط حديدي في الأرض. وكانت أعماق العنبر ذات خلوات ومنعطفات، وفي جدرانه الخلفية، العرضانية نوافذ حديدها ثخين صدئ، عشعش عليها العنكبوت، علقت بنسجه كل أنواع الهوام والغبار والقش، فانسدت أو كادت، فهي لا تفتح ولا تغلق، ولعلها كذلك منذ أنشئت، والنور يرشح منها شحيحاً، والشمس لا تدخل إلا قليلاً، والمغاور الكهفية للعنبر ومعتمة، لأن أكداس الأكياس قد سدت أغلب النوافذ، ومن الأرض والجدران تفوح رائحة عفونة ملحية خانقة، من جرذان ميتة)[٢].

٢ - اللقطة الكاملة التعبيرية: يقوم الراوي بوصف ملامح اليازرلي الجليلة، التي توقع في قلبه الخوف بأسلوب قريب من أسلوب اللقطة التعبيرية الكاملة: (فرغ من إصدار الأوامر والتفت إلى صديقي وإليّ. وجهه النحاسي الغامق السمرة، وطربوشه الخمري على وجهه العريض الجبهة، وعيناه الأقرب إلى الجحوظ، وشفتاه السميكتان، بلون العنب الخلاسي، وقامته الطويلة العريضة)[٣].

---

١ - على الأكياس، ص ٤٩

٢ - على الأكياس، ص ٥٦

٣ - على الأكياس،ص ٥٧

٣ - التدرج من اللقطة الكاملة إلى اللقطة المكبرة إلى اللقطة الكاملة: (كتلة لحمية صغيرة مهملة يتردد فيها نفس، وعينان سوداوان تحت شعر خرنوبي طويل، وعنق ناحل فوقه رأس مكور، مدبب عند القذال، يلتوي على الكتف، في جلسة استرخاء ولا مبالاة ولا قدرة على الحركة)[1].

نستطيع قراءة المقطع السابق وفق اللغة السينمائية، فنقارب العبارة من مفهوم اللقطة على الشكل التالي:

- العبارة: «كتلة.... نفس» تقارب مفهوم اللقطة الكاملة.
- العبارة «وعينان سوداوان... خرنوبي» تقارب مفهوم اللقطة المكبرة.
- العبارة «وعنق.. الكتف» تقارب مفهوم اللقطة المكبرة.
- العبارة «يلتوي.. الحركة» تقارب مفهوم اللقطة الكاملة.

٥ - ٥ - **القصة والفيلم**: ارتبط عنوان الفيلم «اليازرلي» بشخصية مهمة في الفيلم، لكنها ليست الشخصية الرئيسة، بينما ارتبط عنوان القصة بالفعل الذي قامت به الشخصية الرئيسة في القصة، وكان لعنوان القصة دلالته المرتبطة بالفكرة الدرامية المحورية للقصة، كما أظهرت نهاية القصة، حين قال حنا لليازرلي إنه بدأ الكتابة على الأكياس، أي بدأ الكتابة من معاناته الشخصية، وتجربته الذاتية، أما عنوان الفيلم فقد ظهر مرتبطاً باللغة البصرية المتكررة الفائضة، التي تركزت على جسد اليازرلي، وإظهار قوته، وكانت القصة أجدر بإظهار الصراع ضمن الطبقة الواحدة الفقيرة من خلال وصف المراجدة التي نشأت بين الأطفال والعمال من أجل الحصول على العمل، بينما ظهرت هذه المراجدة في الفيلم بعيدة عن الصراع الداخلي الذي يدل بدوره على استغلال اليازرلي للأيدي العاملة الرخيصة الممثلة بالأطفال.

---

١ - على الأكياس، ص ٦٧

ودخلت الحكاية البسيطة في الفيلم، وابتعدت عن المحور الدرامي في الفيلم، فشعرنا بتفكك كبير بين المقاطع، لهذا استخدم المخرج العناوين التي توضح مضمون المقاطع، مثل: هموم العمل، الجنس، حب ومشاغل أخرى، ومن هذه الحكايات البسيطة حكاية المجنون المهووس جنسياً بصبيحة، وحكاية صديق حنا المشغوف بصبيحة، وحدث تأخر الأطفال عن العمل، بسبب التقاط صور تذكارية لهم، جذبت هذه الحكايات بنية الفيلم نحو الملحمية والغنائية، بينما كانت بينة القصة درامية - غنائية.

وإذا كانت رتبة القصة خطية تبدأ من حدث غياب الأب عن عائلته، فإن رتبة الفيلم غير خطية بدأت من النهاية، من حدث تزويج صبيحة من المعلم، ثم بدأ سرد الأحداث التي سبقت هذا الحدث خطياً من البداية إلى النهاية.

خاتمة الفصل الثاني

بناء على ما سبق نخلص إلى أننا حين نتحدث عن غنائية القصة القصيرة أو غنائية الرواية فإننا نتحدث عن سمات أوثقت الرباط بين الخبر والخطاب؛ مثل تحريك عجلة الأحداث بذاتية مفرطة، والتعبير بلغة مجازية غنائية توازي لغة الشعر من حيث التراكيب القصيرة، وبعث الألفاظ التراثية ذات الإيقاع الفريد، واستخدام الحوار الداخلي على مستويات مختلفة؛ إذ يتقاطع الحوار العادي مع الحوار الداخلي وتداعياته الفياضة بأحاديث الشخصيات، لإظهار شفافية الراوي ورغبته في تحويل حواره مع الشخصيات إلى غناء وبوح ذاتي، واستخدام الحوار الداخلي المباشر الذي تتدفق عبره ذاكرة الشخصية بالصور متحرراً من مقاطع الوصف قدر الإمكان، وخروج الحوار من قلاعه الدرامية، وتفكك وحدته ليتقاطع مع سرد الحدث والوصف، واستدعاء التراث وخلقه من جديد وربطه بالأزمة عبر الحوار الداخلي للشخصية الفردية المنعزلة الضائعة التي تواجه المجتمع دون ظهير، وكأنها غريبة تبث نجواها بضمير المتكلم الذي يوحي بالتمرد على حضور الراوي، وتعبر عن سخطها على الجشع وإفرازاته القميئة في الطبقة المالكة الإقطاعية والبورجوازية الصغيرة، وتنادي بحقوق الفرد وحريته، وارتباط الخطاب بالإيقاع الذاتي للشخصيات، وتحكمه بالتكرار والتقاطع والمزج وتشكيل الرمز والخطية الاسترجاعية، وهكذا نلاحظ أن محور البنية الغنائية يغلب عليها مكاشفة الصراع الداخلي الذي يوتر الإيقاع، ويقود الشخصية نحو انزلاقات خطيرة تهواها الذات المتمردة، ويهدم العلاقات المنطقية بين المشاهد، لتترابط مع بعضها بعلاقات شعرية مثل

التماثل أو التضاد أو التكرار، وينظمها في (بنية مكانية)[1] وفق علاقات كيفية، فنستشعر بالحوار الصامت بين المشاهد، والرغبة في التخلص من التتابع السببي الدرامي، وإزالة الحدود القائمة بين الأصوات، فيمتزج صوت الراوي مع صوت شخصياته، ويعزل الأحداث عن وجودها الخارجي الموضوعي، ويطلقها عبر مصفاته الخاصة، وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم لتدخل في (بنية مجازية)[2].

ومن ميزات الغنائية عرض المكان ببرود وحياد مزعومين، واستقلاله من المشاعر العاطفية، ليعكس على نحو غير مباشر غنائية الكبت والحياد وأزمة الداخل المهيمن. والإحالة على زمن الكتابة، والتوجه بالحديث إلى القارئ، ليتراسل مع غنائية الحكاية الشعبية، والتذكير بلعبة الرواية وزمن الإدراك «زمن القراءة» أكثر من مرة، وتقاطع أحداث القصص المتضمنة مع أحداث القصة الرئيسة، وتحاورها على نحو غنائي كالصوت وترجيعه، فيوحي هذا الحوار بين الأحداث بتأثير القصص المتضمنة في نفس الشخصية.

ورأينا أن بنية القصة درامية لأسباب منها :

- القدرة الذاتية للحوار على النمو والتطور والتسلسل؛ إذ تخلق نهاية المشهد الحواري مشهداً حوارياً آخر، وكما يؤدي المشهد الحواري إلى فعل درامي تقوم به الشخصيات.

- دخول الشخصيات في صراع من أجل تحقيق الهدف، ويتمثل هذا الصراع بتعدد القوانين التي تحكم أفعال الشخصيات، مثل قانون الظاهر والباطن، الذي يوحي

---

١ - انظر مفهوم البنية المكانية في: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٧٠ - ١٩٩٠)، مرجع مذكور، ص ٧١.

٢ - انظر مفهوم البنية المجازية في المرجع السابق، ص ٧٠.

بهدف تسعى إليه الشخصية، وقانون التدرج، الذي يوحي بالتسلسل المنطقي للأفعال، وتوزع صفات الشخصيات على الأفعال؛ إذ يستطيع القارئ استنتاجها تدريجياً.

- دخول الراوي محاوراً لأفكار الشخصيات، مبتعداً عن التقديم التقليدي لها، آخذاً موقع القارئ الذي يجهل الأحداث المقبلة، ويجهل تاريخ الشخصية إلا بقدر ما تقدم به نفسها على نحو مباشر، في صيغة الخطاب المعروض المباشر وفق رؤية داخلية، يكون فيها الراوي محدود العلم، تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الأخرى، التي تعيش معها، أو بصحبتها[1].

- تقاطع وصف الحركة مع وصف المنظور والشخصية ومشاهد الحوار؛ لأن هذا التقاطع يوحي باندفاع الأحداث وتكثيفها عبر إيقاع سريع، من شأنه أن يحرض ذهن القارئ، ويدعوه لممارسة اللعبة السردية على طريقته.

- تقاطع مشاهد الحوار العادي مع مشاهد الحوار الداخلي، الذي يوحي بواقعية الحوار، والصراع الداخلي للشخصيات، وتوظيف الحوار الداخلي كعتبة تنبئ بالحوار العادي.

- بناء مقاطع الوصف والحوار وفق علاقة التضاد، التي توحي بالصراع، واختلاف وجهات النظر، وابتعادها عن التماثل والتكرار.

- تقليص مقاطع الارتداد إلى الماضي، وتوظيفها كعتبة درامية للأحداث المسرودة في الزمن الحاضر، وترابط الأحداث سببياً مشدودة إلى المحور الدرامي في القصة.

- توظيف الاختصار الزمني للوصول إلى لحظات درامية حساسة في حياة الشخصيات، والاعتماد على منطق الاختيار والتفصيل الدقيق في الحدث مقابل الاقتصاد في الوصف.

---

١ - انظر في: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٣٨

- الابتعاد قدر الإمكان عن سرد الحكايات البسيطة المستقلة في القصة، لأنها تهدف إلى تصوير الحياة في شموليتها ووجودها الموضوعي، والتركيز على سرد الحكايات المركبة، التي تتفرع منها الحكايات الأخرى الثانوية المشدودة إلى المحور الدرامي في القصة، لأنها تهدف إلى تصوير الحياة، وكشف جوهرها من خلال أزمة أو حادثة واحدة.

- الابتعاد قدر الإمكان عن الوصف التجريدي، وملاحقة أفكار الشخصيات واختبار معتقداتها، والتركيز على الوصف المادي الخارجي للشخصيات والمكان والأشياء، على نحو يقارب أسلوب الكاميرا في تصويرها الواقعي الحي للمنظور.

خاتمة البحث

نخلص مما سبق إلى أن السينما آلة وفن؛ فالسينما فن مركب مرحلي سردي متكامل، تتبنين فيه عناصر الفنون الزمانية والمكانية، ويساهم في تكوينه وخلقه مجموعة من المختصين في فن السينما في مراحل متعاقبة؛ فيمر من مرحلة التأسيس في شكل الكتابة السينمائية المضاعف «السيناريو والتقطيع» إلى مرحلة الشروع في التصوير إلى مرحلة المونتاج بمستوياته المتعددة، ويرتكز على تعالق مستويات سردية ثلاثة: المستوى الصوري، المستوى الصوتي «الحوار، عناصر المؤثرات»، المستوى الموسيقي.

و تأسست العلاقة بين السينما والأدب منذ النشأة الأولى للسينما، وقد تبلورت أسباب مهمة في تأسيس هذه العلاقة مثل:

- الحاجة إلى قصة مشهورة تتحول إلى حكاية فيلمية لجذب أكبر عدد من المشاهدين.

- أسبقية فنون الأدب لفن السينما، وقدرة هذه الفنون على فرض نفسها في ساحة الثقافة الشعبية.

- امتلاك الفنون الأدبية تقاليداً وأسساً فنية متعارفة عليها، إضافة إلى تاريخها العريق.

- الترويج.

- الاهتمام بقضايا الإنسان.

- العثور على ما يخدم ثقافة العصر الآني وأفكاره.

- إحياء التراث.

تميزت أربعة أسباب ربطت بين السينما والقصة:

أولاً : الواقعية:

ساهمت الواقعية في التقاء فن السينما والقصة من حيث تعدد جوانب التصوير، وتوخي الدقة في الوصف، وانتقاء العناصر المهمة من الواقع، وتوظيفها فنياً، والتطور الفني للأحداث، والشعبية، والالتزام بقضايا الشعب، وآنية الحركة، والمفهوم التركيبي للواقع، ودفع فني القصة والسينما إلى تصوير الواقع من منظور تركيبي؛ إذ كشف المفهوم التركيبي للواقع عن تناقضات الحياة الاجتماعية وصراعها، وتعدد أوجه الممارسة الإنسانية، وساهم في التنوع التأليفي للأجناس والأنواع الأدبية، وللفنون الأخرى، وساهم في تراسلها، وتبادل التأثيرات الفنية فيما بينها.

ثانياً : الدراما:

ومن أهم الميزات الدرامية في القصة:

١- التقاطع بين وصف الحركة والمنظور والشخصية والحوار.

٢- توزيع وصف الشخصية والتنويع والاختلاف الدرامي.

٣- البعد المادي.

٤- التواصل.

٥- الإيهام الدرامي.

٦- الاستعارة.

٧ - المناجاة الداخلية.

٨- المعايشة.

٩ - الحوار التنغيمي.

١٠ - الحوارية.

١١- زاوية الرؤية المجسمة.

ثالثاً : الفن التشكيلي.

رابعاً : الوصف:

ونقصد به وصف الحركة والمكان، وقارب الوصف أسلوب السينما، وتمثل في نقاط عديدة:

- الاستبدال التناوبي بين الناظر والمنظور، مرة تكون الشخصية ناظراً، ومرة تكون منظوراً، فالمنظور يفرض سيادته في الأسلوب السينمائي ثم الإيقاع ثم المادة.

- مقاربة أسلوب اللقطة، مثل اللقطة المأخوذة بعين الدودة، واللقطة المأخوذة بعين السمكة، واللقطة المأخوذة بعين الطائر، واللقطة المأخوذة بعين الإنسان، واللقطة الكاملة، واللقطة الطويلة، واللقطة المتوسطة، واللقطة المكبرة أو الكبيرة جداً، واللقطة المندرجة، واللقطة التقريرية العامة، واللقطة الثنائية، واللقطة الثلاثية، ولقطة الحيز المسموح، ولقطة التتبع، ولقطة المجموع.

- مقاربة حركة الكاميرا: مثل الحركة السائرة إلى الأمام، والحركة السائرة إلى الخلف، والحركة الماسحة، وحركة شاريو، وحركة التتبع السريعة، وحركة التدوير المحوري، وحركة التدوير المحوري السريع جداً.

- مقاربة زوايا التصوير: مثل زاوية التصوير الداخلية الأولية، وزاوية التصوير الداخلية الثانوية، وزاوية التصوير العالية، وزاوية التصوير المنخفضة.

- استخدام أسلوب الفوتومونتاج؛ أي الصور المركبة.

- استخدام الخدع السينمائية، وتقنية قلة الوضوح.

- تجسيم الحدث، من خلال تصويره وفق الرؤية المجسمة.

- أسلوب المونتاج البصري - الصوتي، وتمييز العلاقة بين اللغة البصرية والسمعية، مثل المصاحبة «التزامني، اللاتزامني»، والتزامن، اللاتزامن، والتوازي «التزامني، اللاتزامني».

- وصف المنظور بنفس النسب التي تسجلها عدسات الكاميرا، أي بنفس النسب التي تسجله بها الشبكية، أي بصورة موضوعية بدلاً من الصورة الذاتية؛ بحيث تنطبق قاعدة مربع المسافة على الشاشة.

- الوصف التدريجي للفضاء، ورصد حركة الشخصية في الزمن الآني متعالقة مع رصد تغيرات الفضاء، من خلال زاوية النظر الداخلية للشخصية؛ فيوهم بواقعية الحركة من خلال تغيير المسافة التدريجي بين الناظر والمنظور.

- الصورة الحسية المتحركة: وتحقيق ذلك من خلال استخدام الجمل الفعلية المعطوفة على بعضها في تراكيب قصيرة، دالة على الرغبة في تمييز تفاصيل الحركات المتشابهة، وعطف الأفعال ذات الدلالة المتحركة على بعضها لتأكيد استمرار الحركة، وتوالي صيغة اسم الفاعل والأفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير.

- مقاربة المقطع السينمائي، مثل المقطع - المشهد، والمقطع المرحلي، والمقطع التناوبي، والمقطع -اللقطة.

- طرائق الانتقال من لقطة إلى أخرى، مثل:التورية البصرية، والتشابه في الشكل والحركة.

- الفيلم التسجيلي:

وقاربت القصة أسلوب الفيلم التسجيلي في نقاط أهمها :

- التنقل بين أفراد لسماع آرائها، مما يوحي بالطابع العام لهؤلاء الأفراد، وإبقائهم خارج الدائرة الفنية للشخصيات الروائية، التي تتلامح ميزاتها تدريجياً من خلال أفعالها.

- التنقل، وأخذ المادة من واقع الحياة.

- الاستطلاع والتبليغ المباشر من خلال الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر لتبليغ الفكرة.

- التوثيق؛ حيث يوثق الكاتب أحداث روايته بسرد وقائع حقيقية من التاريخ.

وبعد مقارنة القصة مع الفيلم الذي استلهمها نجد أن جميع الأفلام باستثناء فيلم الليل، قد حافظت على مجمل حكاية القصة الفنية، واختلفت مع القصة من حيث الطريقة التي سردت فيها الحكاية؛ فخضعت للنموذج الأول من التحويل، أي التحويل البسيط المباشر،، أما الليل، فإن محور حكايته مختلف تماماً عن موضوع القصة الفنية؛ فهو لم يخضع لا للتحويل المباشر ولا للمحاكاة.

وتتشابه أو تختلف القصة مع الفيلم على مستوى التمفصلات الكبرى: «البنية الزمنية، والبنية الفضائية، وبنية الشخصيات»، وعلى مستوى اللغة السمعية «الحوار والموسيقى والأغنية وعناصر المؤثرات»، وعلى مستوى البنية.

واشترك الفيلم مع القصة في أساليب كثيرة منها: تعدد الرواة، واستخدام الرؤية من الخلف والرؤية مع، والرؤية المجسمة، والصوت الخلفي، واستخدم الصورة كصورة بيانية شعرية، والتداعيات اللانصية، وعامل النفل؛ إذ يمكن التنبؤ باحتمال ظهور العنصر التالي في السلسلة الخطية للرسائل، وتقنية الخطف خلفاً، وتمثيل اللغات المختلفة، وتصوير مستوياتها في الزمان والمكان، والانخراط مع جميع أنواع الأجناس التعبيرية،

واستخدام المونولوج الداخلي، والارتداد إلى الماضي، والاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، والحذف والتبئير، تكثيف الحدث والوصف، والزخرفة، وتراسل الحواس، والجمل الاعتراضية والإيهام والإيجاز البلاغي، وعنوان الربط، والوصف.

واختلف الفيلم عن القصة من حيث سمة الفيلم الفورية، والشخصية، والمكان، والسياق، والتأويل، والإشارات، والمنطوق الإنجازي، والألفاظ الفارغة، والعزلة والعلانية.

وتميز أسلوب السيناريو عن أسلوب القصة بأمور كثيرة، من أبرزها اختفاء الوظيفة الإنشائية منه، وقصر التراكيب وتفككها، وسيادة الوحدات السردية «الإرشادات» مقابل اختفاء الجانب الدلالي، واستخدام أفعال دالة على حركة معينة، وتحديد علاقات المستويات السردية الثلاثة البصري والصوتي والموسيقي بأسلوب مباشر وصريح، وتحديد العلاقة بين عناصر الصورة السينمائية، مثل العلاقة بين عناصر المؤثرات والصوت البشري، وعلاقة النغم الموسيقي مع الحركة، واستخدام أفعال الرؤية، والعبارات التفسيرية، واختفاء الوحدات السردية المساعدة في السيناريو، واقتصاره على الوحدات السردية النوى، ورواية الأحداث في صيغة الفعل المضارع، أو صيغة الجمل الاسمية، فالسيناريو درامي يعتمد على تمثيل الحوار والفعل في الزمن الحاضر، وتميز الهيكلية القصصية للسيناريو بالوصفية الإشارية، واختفاء المنطوق الانعكاسي، وتحول الألفاظ الفارغة إلى ألفاظ دالة بذاتها، وتحول الجمل التي ترتبط حقيقتها المنطقية بتعريف كلماتها إلى أفعال مسرودَة، وتحول ضمير المتكلم المفرد الدال على الروي إلى ضمير المتكلم الجماعة. وأحادية الدلالة في السيناريو، واختفاء العبارات التفسيرية والحشو، وتحديد المشاعر الإنسانية، وتوظيف الزخم الدرامي للربط بين الوحدات السردية، واتجاه لغة السيناريو نحو تقرير ما سيُرى ويسمع، واختفاء عبارات الانتقال والربط.

واقتصرت الظواهر القصصية في السيناريو على الوصف الشاعري والاستطراد، واستخدام الصوت الخلفي.

واقتصرت ظواهر أسلوب السيناريو في القصة على تقديم المقطع بتحديد للزمان والمكان، وتوظيف الوصف في تحديد ملامح الشخصية، وتأطير المكان، وتعيين الزمان، مع اختفاء أدوات الربط بين الجمل، وقصر التراكيب، وتفككها.

ثبت بأسماء المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١ - القديمة:

- ابن منظور: لسان العرب، صححها: عبد الوهاب أمين محمد، العبيدي محمد الصادق،ج١، ج٩، ج١١، ج١٨، لبنان - بيروت: دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، د. ط، ١٩٩٦.

- الكتاب المقدس بيروت، دار المشرق، د. ط، ١٩٨٩.

٢ - الحديثة:

- المصادر العربية:

- إلياس، ماري - حسن، حنان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧.

- الجندي، عاصم: كفر قاسم، بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٧٩.

- حيدر، حيدر: الفهد، ابن رشد، ط٢، ١٩٧٧.

- السيناريو السينمائي الشمس في يوم غائم السينمائي.

- العجيلي، عبد السلام: باسمة بين الدموع، بيروت: مكتبة دار الشرق - شارع سوريا، د.ط، د.ت.

١- رجال في الشمس، الآثار الكاملة، المجلد الأول،دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٢.

٢- ما تبقى لكم، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ط٢، ١٩٨٠.

- المالح، نبيل: سيناريو الياطر.

- محمود فاطمة: قاموس المسرح، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦.

- المدرس، فاتح: عود النعنع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨.

- ملص، محمد: إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب، دمشق: الأهالي، ط١، ١٩٩٠.

- مينه، حنا:

١- الدقل «الكتاب الثاني من حكاية بحار»، بيروت: دار الآداب، ط٣، ١٩٩١.

٢- على الأكياس – مجموعة الأبنوسة البيضاء، بيروت: دار الآداب، ط٤، ١٩٨٦.

الأفلام:

أفلام القطاع العام:

الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧- ١٩٩٥)، دمشق: وزارة الثقافة - إنتاج المؤسسة العامة للسينما، ط ١، ١٩٩٥:

- **حداد: مروان: حبيبتي يا حب التوت**، سيناريو: مروان حداد، قصة: أحمد داوود، تصوير: جورج لطفي الخوري، منير جباوي، مونتاج: مروان عكاوي، موسيقى: حسين نازك، مدة الفلم: ٩٧ دقيقة «ملون»، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٩، الممثلون: عبد الهادي صباغ، نادين، يوسف حنا، عدنان بركات.

- **حمادة، خالد: السكين**، سيناريو: خالد حمادة، قصة غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: قيس الزبيدي، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفلم: ٨٠ دقيقة، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢، الممثلون: سهير المرشدي، فيق سبيعي، بسام لطفي، ناجي جبر.

- **الزبيدي، قيس: اليازرلي**، سيناريو: قيس الزبيدي، قصة حنا مينا «على الأكياس»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: قيس الزبيدي، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفلم: ٩٥ دقيقة «أبيض وأسود» تاريخ الإنتاج: ١٩٧٤، الممثلون: منى واصف، عدنان بركات، ناديا أرسلان، عبد الله عباسي.

- **شاهين، محمد: آه يابحر**، سيناريو: محمد شاهين، رواية: حنا مينه «الدقل»، تصوير: جورج لطفي الخوري، مونتاج: علي ليلان، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٤، الممثلون: منى واصف، خالد تاجا، رنا جمول، جلال شموط.

- **شيا، رياض: اللجاة**، سيناريو: ممدوح عزام، التعاون الفني: أسامة محمد، مدير التصوير: عبده حمزة، مونتاج: أنطوانيت عازرية، مدة الفلم: ٩٠ دقيقة «ملون»، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٥، الممثلون: ثناء دبسي، لينا باتع، فؤاد الراشد، حنان شقير، كميل أبو صعب، غسان جباعي، وليد الدبس، أدهم الهجري، وسعد الدين بقدونس.

- **صابوني، بلال: القلعة الخامسة**، سيناريو: صنع الله إبراهيم، قصة: فاضل عزاوي، تصوير: عبده حمزة، مونتاج: وليد حريب، موسيقى: نوري اسكندر، مدة الفلم: ١١٠ «ملون»، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٩، الممثلون: عبد الفتاح مزين، نادين، أسعد فضة، يوسف حنا.

- **صابوني، بلال، وآخرون: العبد - ثلاثية العار**، سيناريو: بشير صافية، بلال صابوني، وديع يوسف، قصص: فاتح المدرس، التصوير: حسن عز الدين، جورج

خوري، بهجت حيدر، عبده حمزه، موسيقى: سهيل عرفة، إبراهيم جودت، مونتاج: وليد حريب، مدة الفلم: ١٠٠ دقيقة (أبيض وأسود)، تاريخ الإنتاج (١٩٧٤)، الممثلون: أديب قدورة، مها الصالح، خالد تاجا.

- **صالح، توفيق: المخدوعون**، سيناريو: توفيق صالح، قصة: غسان كنفاني «رجال تحت الشمس»، تصوير: بهجت حيدر، موسيقى: صلحي الوادي، مدة الفلم: ١٢٠ دقيقة، أبيض وأسود، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢، الممثلون: عبد الرحمن آل رشي، محمد خير علواني، بسام لطفي، ثناء دبسي.

- **علوية، برهان: كفر قاسم**، سيناريو: برهان علوية، قصة: عاصم الجندي، تصوير: بيترا وانجيه، مونتاج: إليان دوبوا، موسيقى: وليد غلمية، مدة الفلم: ١١٥ دقيقة «ملون»، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٤، الممثلون: سليم صبري، عبد الرحمن آل رشي، عبد الله عباسي، شارلوت رشدي.

- **المالح، نبيل: الفهد**، سيناريو نبيل المالح، قصة حيدر حيدر، مونتاج مروان عكاوي، تصوير: حسن عز الدين، موسيقى: سهيل عرفة، مدة الفلم: ١١٠ دقيقة، ملون، تاريخ الإنتاج: ١٩٧٢ الممثلون: أديب قدورة، إغراء، خالد تاجا، أحمد عداس، أسعد فضة.

- **ملص، محمد: الليل**، سيناريو: محمد ملص، أسامة محمد، التعاون الفني: عمر أميرلاي، أسامة محمد، التصوير: يوسف ين يوسف، مونتاج: قيس الزبيدي، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٢، الممثلون: صباح الجزائري، فارس الحلو، عمر ملص، رفيق سبيعي.

أفلام القطاع الخاص، دمشق، مؤسسة الغانم:

- **يوسف، بديع: باسمة بين الدموع**، إخراج بديع يوسف، قصة: عبد السلام العجيلي، مدة الفلم: ٩٥ دقيقة، ملون، تاريخ الإنتاج: ١٩٨٥، الممثلون: نبيلة النابلسي، ناجي جبر.

المصادر الأجنبية:

غرييه، آلان: غيرة، ت: نصار سمير عزت، دار النسر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨.

ثانياً: المراجع:

١ - الكتب العربية:

- ابن ذريل، عدنان: أدب القصة في سورية، دمشق، دار الفن الحديث العالمي، د.ط، د.ت.

- الأبياري، فتحي: الجنس والواقعية في القصة، الاسكندرية: المؤسسة المصرية العامة، د. ط، ط.ت.

أبو أصبع، صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام (١٩٤٨ — ٩٧٥)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩.

- أبو شنب، عادل: صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية، دمشق: وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٧٤

- أبو غنيمة، حسان: في الفن السابع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٨٩.

- الأطرش، محمود إبراهيم: اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، دمشق: دار السؤال، د.ط، ١٩٨٢.

- ألكسان، جان: قضايا عربية في السينما، مئوية السينما، (١٨٩٥ — ١٩٩٥)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٥.

- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

بحيري سعيد، حسن: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧.

الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨

الخطيب، حسام:

- الأدب الأوروبي — تطوره ونشأة مذاهبه، دمشق: مكتبة أطلس، د.ط، ١٩٧٢

- سبل المؤثرات الأجنبية، دمشق، د.ن، ط٢، ١٩٨١

دملخمي، إبراهيم: الألوان نظرياً وعملياً، دراسة فيزيائية ونفسية وفنية للألوان، دمشق: دار الجماهير - حلب: مطبعة الكندي، ط١، ١٩٨٣

دوارة، فؤاد: السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩١

دومة، خيري: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ — ١٩٩٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٨

رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧٥

رضا، حسن: الدراما بين النظرية والتطبيق، رضا حسن، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١٩٧٢،١

زاهير: عبد الرزاق: السرد الفيلمي — قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٤

زغدان، عبد الوهاب: المكان في رسالة الغفران — أشكاله ووظائفه، تقديم: محمد الجنو، تونس، دار صامد، مارس، ط٢، ١٩٩٥

سليمان، نبيل: الرواية السورية (١٩٦٧ — ١٩٧٧)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، ١٩٨٢.

سماق فيصل: الواقعية في الرواية السورية، دار البعث الجديدة، ط١، ١٩٧٩

شرارة، عبد اللطيف: معارك أدبية قديمة ومعاصرة: لبنان، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، أكتوبر، ١٩٨٤

شيمي سعيد: تاريخ التصوير السينمائي في مصر (١٨٩٧ – ١٩٩٦)، وزارة الثقافة: المركز القومي للسينما، د.ط، ١٩٩٧

صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٤

العاصي، عربي: الصورة وفنون الإخراج، دمشق، د.ن، د.ط، ١٩٩٧

عطا الله محمد، سامي: الفلم التسجيلي، الهئية المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٥

صعيدي، محمد: فن التصوير الفوتوغرافي، دار النفائس، ط١، ١٩٨٩

عكام، فهد: نحو تأويل تكاملي للرواية الخرافية «نموذج من كليلة ودمنة»، دار ملهم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٥

عياشي، منذر: اللسانيات والدلالة «الكلمة»، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٦

غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية – دراسة أسلوبية، بيروت – القاهرة: دار الجيل / دار الهدى، ط٣، ١٩٩٣

فرنسيس، مريم: في بناء النص ودلالته، محاور الإحالة الكلامية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٨

فضل، صلاح:

- أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، دار سعاد الصباح، ط١٩٩٢،١

- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط ٣، ١٩٨٦.

نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مؤسسة مختار لتوزيع الكتاب، د.ط، ١٩٩٢

نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ١٩٨٠

القاضي، محمد: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، تونس، دار الجنوب، د.ط، ١٩٩٧

كديك، جمال، وآخرون: السيميائية والنص الأدبي، الجزائر: جامعة عنابة، باجي مختار، (١٩٩٥)

لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، آب، ١٩٩١.

مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨

مرعي، فؤاد: المدخل إلى الآداب الأوروبية، جامعة حلب، كلية الآداب، ط٢، (١٩٨٠ – ١٩٨١)

المسدي، عبد السلام: المصطلح النقدي، تونس: عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، ١٩٩٤

مصطفى، شاكر: محاضرات عن القصة في سورية، القاهرة، جامعة الدول العربية، ط١ (١٩٥٧)، ط٢ (١٩٥٨)

مفتاح، محمد:

– دينامية النص، تنظير وإنجاز، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ط ١، ١٩٨٧

مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ط٢، ١٩٥٧

نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار النهضة العربية، د.ط، ١٩٨٥

اليافي، نعيم: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث (١٨٧٠ – ١٩٦٥)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٨٢

يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧.

٢ - الكتب المترجمة:

آرمز، روى: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٢

أريخون، دانييل: قواعد اللغة السينمائية، ت: أحمد الحضرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٧

إيسيلين، مارتن: البنية التشريحية للدراما، ت: منذر محمود محمد، دمشق: مطبعة عكرمة، ط١، ١٩٩٤

إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠

باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ت: يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٨

بارت، رولان: درس السيميولوجيـــا، ت: ع بنعبد العالي، درا توبقال للنشر، ط٣، ١٩٩٣

بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: ت منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة للترجمة والنشر ، ط١، ١٩٩٣

بارت، رولان، وآخرون: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ت: محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

بارت، رولان: دراسات في النص والتناصية، ت: محمد البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨

بازام، أندريه: ما هي السينما، ت: ريمون فرنسيس، القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية، د.ط، ١٩٦٨

باشلار، غاستون: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، د.ط، ١٩٨٤

بوتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٦

تودورف، تزفيتان:

الأدب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦

جونات، جيرار: مدخل إلى النص الجامع، ت: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٩

جيرو، بيير: الأسلوبية، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٤

داوس. س. و: الدراما والدرامية، ت: جعفر الخليلي، بيروت - باريس، عويدات، ط٢، ١٩٨٩

دوبري، جان — ستيفنسون، رالف: السينما فناً، ت: خالد حداد، دمشق وزارة الثقافة، مؤسسة السينما، د.ط، ١٩٩٣

ريديكر، هورست: الانعكاس والفعل، ت:فؤاد مرعي، بيروت: دار الفارابي — دمشق: دار الجماهير، كانون الأول، د.ط، ١٩٧٧

سوتشكوف، بورس: المصائر التاريخية للواقعية، ت: محمد عيناني — أكرم الرافعي، بيروت، دار الحقيقة، ط١، ١٩٧٤

شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤

فرايليش، سيمون: الدراما السينمائية، ت: غازي منافيخي — دمشق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٤

فلاناجان، جورج. أ: حول الفن الحديث، ت: كمال الملاخ، القاهرة: دار المعارف، د.ط، ١٩٦٢

فوغل. أ: السينما التدميرية، ت: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٥

فولتون، ألبرت: السينما آلة وفن، ت: صلاح عز الدين، مكتبة مصر للقاهرة، ط١، ١٩٥٨

فيشر، آرنست:

- الاشتراكية والفن، ت: أسعد حليم بيروت، لبنان، دار القلم، ط١، ١٩٧٣

- ضرورة الفن، ت:ميشال سليمان بيروت، دار الحقيقة، د.ط، ١٩٦٥

فيلد، سيد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ت: أحمد الجمل، دمشق، وزارة الثقافة — المؤسسة العامة للسينما، د.ط، ١٩٩١

كلير، رينيه: سينما اليوم وسينما الأمس، ت: مصطفى صالح، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٧٦

لافريتسكي. أ: في سبيل الواقعية «بيلينيسكي وتشير نيشيفسكي ودوبرليوبوف»، ت: جميل ناصيف، بيروت، عالم المعرفة، د.ط، ١٩٨٨

لوتمان، يوري: مدخل إلى سيميائية الفلم، ت: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي دمشق، النادي السينمائي، ط١، ١٩٨٩

لوسون، جون: فن كتابة السيناريو، ت: إبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، القاهرة، أبولو، د.ط، ١٩٩٢

لويس، سيسيل دي: الصورة الشعرية، ت: أحمد الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام / دار الرشيد، د.ط، ١٩٨٢

ليسا، صوفيا: جماليات موسيقا الأفلام، ت: غازي منافيخي، فن السابع ١٨، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٧

مايو، بيير: الكتابة السينمائية، الفن السابع: ٢٢، ت: قاسم مقداد، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٧

نيدوشيفين، غ. أ، وآخرون: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ت: فؤاد مرعي، ج ٢، بيروت: دار الفارابي، دمشق: دار الجماهير العربية، ط٢، ١٩٧٨

هالبرين، جون: نظرية الرواية، ت: محمد الدين صبحي، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، ١٩٨١

هيرمان لويس: الأسس العملية لكتابة السيناريو، ت: مصطفى محرم، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، د.ط، ٢٠٠٠

وارن، بول: خفايا نظام النجم الأمريكي، ت: حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٥

وارن، بول: السينما بين الوهم والحقيقة، ت: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة، د.ط، ١٩٧٢

ويمزات، ويليام: النقد الأدبي، ت: حسام الخطيب – محي الدين صبحي، ج٣، دمشق، د. ن، د.ط، ١٩٧٥

المراجع الفرنسية:

- Tzvetan Todorve :- les categories du recit litteraire، communications، ١٩٦٦n / ٨

- Tzvetan Todorv :- Poetiqe، Ed.Seuil du ، Coll، Points، paris، ١٩٧٣

- Gerard Genette :- Figures III، du Seuil، Coll.Points ، paris، ١٩٧٢

ثالثاً - الدوريات:

الحياة السينمائية: ع ٢، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، آذار، ١٩٧٩.

الحياة السينمائية: ع ٣، تموز، ١٩٧٩

الحياة السينمائية: ع ٤، تشرين الأول، ١٩٧٩

الحياة السينمائية: ع (٢٣ — ٢٤)، خريف - شتاء، ١٩٨٤ — ١٩٨٥

الحياة السينمائية: ع ٢٨، شتاء، ١٩٨٦

الحياة السينمائية: ع ٣٧، ربيع، ١٩٩٠

الحياة السينمائية: ع ٣٨، ربيع، ١٩٩١

الحياة السينمائية: ع ٣٩، خريف، ١٩٩١

الحياة السينمائية: ع ٤٠، خريف، ١٩٩٢

الحياة السينمائية: ع ٤١، صيف، ١٩٩٣

الحياة السينمائية: ع ٤٢، صيف، ١٩٩٤

الحياة السينمائية: ع ٤٣، خريف، ١٩٩٤

الحياة السينمائية: ع ٤٤، صيف، ١٩٩٥

الحياة السينمائية: ع ٤٥، صيف، ١٩٩٦

الحياة السينمائية: ع ٤٨، شتاء، ١٩٩٩

عالم الفكر: مج ٦، ع ١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبريل، ١٩٧٥

عالم الفكر: مج ٢٥، ع ٣، يناير – مارس، ١٩٩٧

عالم المعرفة: ع ١٠٩، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كانون الثاني، ١٩٨٧

عالم المعرفة: مج ٢١، ع ٤، إبريل، ١٩٩٣

علامات في النقد: مج ٩، ع ٣٥، السعودية: جدة، النادي الأدبي الثقافي، مارس، ٢٠٠٠

فصول: مج ١٦، ع ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف، ١٩٩٧

الكاتب العربي: س٤، ع ١٣، دمشق: الاتحاد العام للأدباء والكتاب العربي، ١٩٨٥

المعرفة: ع ١٠٨، سورية: وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، شباط، ١٩٧١

رابعاً - الصحف:

جريدة الاتحاد الثقافي: الخميس، مايو، ١٩٩٩

ترجمة الأعلام

أبو غنيمة، حسان: ناقد سينمائي[1] (متخصص بدأ عمله في النقد السينمائي منذ عام ١٩٦٩ له مؤلفات عن السينما وهي:

عن السينما الفلسطينية وصدر في بيروت عام ١٩٧٤ وبالتعاون مع مصطفى أبو علي

من قاموس السينما العربية الجادة وصدر في دمشق ١٩٧٥

---

١ – جان ألكسان: السينما السورية، دمشق: وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ١٩٧٨، ص ٣٦٢

فلسطين والسينما وصدر بباريس وبالفرنسية بالتعاون مع الناقد الفرنسي الشهي غي هاينبيل)[1]

حمادة، خالد: (درس التصوير في فرنسا، وأنجز في بداياته مجموعة من الأفلام التسجيلية أهمها «المعلم» و«عرس شامي» كما حقق فيلمين روائيين هما «السكين» و«الحب المحرم »)[2]

ذكرى، سمير: من مواليد حلب ١٩٤٥، تخرج من معهد موسكو للإخراج السينمائي ١٩٧٣، شارك في كتابة سيناريوهات بعض الأفلام «بقايا صور» و«أحلام المدينة». يميل إلى سينما المؤلف حيث أنجز فيلمين ضمن هذا الاتجاه هما «حاث نصف المتر» و«وقائع العام المقبل»، يبحث عن سردية عربية تقدم ملامحه الخاصة، يهتم بالتفاصيل التي تشكل معاً موضوعاً مركباً)[3]

الزبيدي، قيس: (مخرج عراقي. أخرج فلم «اليازرلي» قام بإنجاز مجموعة من الأفلام التسجيلية الهامة لحساب المؤسسة العامة للسينما في سورية، شارك في كتابة السيناريو لعدد من الأفلام)[4].

شاهين، محمد: (بدأ حياته الفنية مسرحياً وفنياً وتلفزيونياً قبل أن يتفرغ للعمل السينمائي في المؤسسة العامة للسينما كمخرج. سبق وتقلد مناصب إدارية في المجال الفني.

من أوائل المخرجين الذين قدموا أعمالهم في مؤسسة السينما وكان فيلمه الأول بعنوان «زهرة المدينة» ١٩٦٥، كما أنجز عدداً من الأفلام التسجيلية)[1]

---

١ - أبو غنيمة حسان: حوارات مع السينما العالمية، منشورات الرابطة الأردنية، ١٩٨٠، ص ١٦٥

٢ - المرجع السابق، ص ١٢

٣ - المرجع السابق، ص ٢٦

٤ - المرجع السابق، ص ١٥

صابوني، بلال: (ولد في دمشق ١٩٤٤، وتخرج من معهد السينما بالقاهرة عام ١٩٧٠. في أوائل السبعينات عمل في المؤسسة العامة للسينما وأنجز مجموعة من الأفلام التسجيلية والروائية، حاز فيلمه «القلعة الخامسة» على الجائزة الفضية في مهرجان دمشق السينمائي عام ١٩٧٩)[٢]

صالح، توفيق: (من مواليد الاسكندرية ١٩٢٦، مخرج مصري متميز، له لغته البصرية الخاصر ورؤيته الفكرية الناضجة، مقل في أفلامه، درس السينما في فرنسا، وأخرج عدداً من الأفلام القصيرة قبل أن تتاح له الفرصة لتحقيق فيلمه الطويل الأول «درب المهابيل». يميل إلى أفلمة الأعمال الأدبية وأغلب أفلامه من إنتاج القطاع العام في مصر وسورية والعراق)[٣]

علوية، برهان: (من مواليد سنة ١٩٤١ في الجنوب اللبناني، درس السينما في بروكسل وتخرج سنة ١٩٧٣، كان فيلمه الروائي الأول «كفر قاسم» الذي يعتبر الآن واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما العربية)[٤]

عياد، شكري: ناقد مصري، من مواليد كفر شنوان بمحافظة المنوفية، ولد عام ١٩٢١، حصل على الدكتوراة ١٩٥٣، من دراساته النقدية «البطل في الأدب والأساطير»[٥]

---

١ - المرجع السابق، ص ١٦

٢ - المرجع السابق، ص ٢٤

٣ - المرجع السابق، ص ١٣

٤ - المرجع السابق، ص ١٤

٥ - شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند الغرب والغربيين، عالم المعرفة، ع ١٧٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، أيلول، ١٩٩٣، ص ٢٤١

المالح، نبيل: (من مواليد دمشق، درس الإخراج السينمائي في معهد السينما ببراغ.

أنجز منذ بداية السبعينات مجموعة من الأفلام التسجيلية والروائية، وكان فيلمه الروائي الأول «الفهد» من أهم الأفلام التي قدمتها مؤسسة السينما في بداياتها، وقد حقق حضوراً كبيراً في المهرجانات العربية والعالمية، ونال الفلم جائزة لجنة التحكيم في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب ١٩٧٢)[١]

محمد، أسامة: ولد في اللاذقية عام ١٩٥٤. تخرج من معهد السينما بموسكو عام ١٩٧٩. أنجز فيلماً قصيراً بعنوان «اليوم وكل يوم». اشتغل مخرجاً مساعداً مع محمد ملص في فلم «أحلام المدينة» قبل أن يحقق فيلمه الروائي «نجوم النهار» الذي حصد جوائز أولى من مهرجانات عربية وعالمية مثل فالنسيا والرباط.

ساهم في كتابة سيناريو فلم «الليل» مع المخرج محمد ملص)[٢]

ملص، محمد: (روائي وسينمائي من مواليد دمشق ١٩٤٥، التحق بعد دراسته الثانوية بمعهد السينما في موسكو وتخرج منه في سنة ١٩٧٤.

أخرج خلال دراسته فيلم «حلم مدينة صغيرة» ١٩٧٢، وهو فلم قصير يشكل النواة الأساسية لأفلامه اللاحقة التي تمحورت حول الحلم والذاكرة والمدينة.

له رواية بعنوان «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب» ومفكرة فيلم «المنام».

حاز فيلمه المدينة على جوائز أولى من مهرجانات عالمية وعربية منها: قرطاج، باستيا، النقاد العرب في مهرجان «كان». كما حاز فيلمه «الليل» على جوائز عالمية وعربية)[١]

---

١ - الأفلام الروائية الطويلة (١٩٦٧ – ١٩٩٥)، مرجع مذكور، ص ٩

٢ - المرجع السابق، ص ٣٠

يوسف، وديع: (درس الإخراج السينمائي في معهد السينما بموسكو وتخرج منه عام ١٩٦٩. أنجز عشرات الأفلام التسجيلية القصيرة ومتوسطة الطول، كما أخرج عدة أفلام روائية للقطاع الخاص، مثل فلم «باسمة بين الدموع». حاز فيلمه «المصيدة» على الجائزة الأولى في مهرجان طهران السينمائي عام ١٩٨١)[٢].

ثانياً: الأجنبية:

إ، بنفينيست: باحث فرنسي، له:

ACTA LINGUISTIQUE SIGNE DU NATURE VOLL ،١ ،١٩٣٩ ")[٣]
(" LINGUISTICA

ألتمان، روبرت: (مخرج أمريكي، له «ما كاب، والسيدرة ميللر»)[٤]

أوكونور، فرانك: (قاص إيرلندي، له «عقدتي الأوديبية» من المجموعة «الأرملة والببغاء»)[٥]

أيزنشتين، سيرغي: (مخرج ينحدر أبوه من عائلة ألمانية بلطيقية، وأمه من أصل روسي، له فلم الاضراب، والمدرعة بوتمكين)[٦].

---

١ - المرجع السابق، ص ٢٨

٢ - المرجع السابق، ص ٢٥

٣ - جان ميتري: علم نفس وعلم جمال السينما، ج٢، ت: عبد الله عويشق، دمشق: وزارة الثقافة، مؤسسة السينما، ٢٠٠٠ ص ٧٨٤

٤ - ظاهر هنري عازارا: نظرة على السينما العالمية المعاصرة، آسيا إفريقيا و البلدان العربية، ج١، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط١، ١٩٨٧، ص ٦٥

٥ - فرانك أوكونور: عقدتي الأوديبية، من المجموعة «الأرملة و الببغاء»، ت: فراس رشدان، ط١.

٦ - جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، ت: إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، بيروت، باريس: منشورات عويدات، منشورات بحر المتوسط، ١٩٦٨، ص ٢٠٧

إيكو، أُمبرتو: (من أعضاء الجمعية العالمية للسيميائيين)[1]، (وهو سيميائي إيطالي له «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية»، يضم هذا الكتاب محاضرات ألقاها أمبرتو إيكو في جامعة يال سنة ١٩٩٢، إضافة إلى مقالين من كتابه «حدود التأويل». كما يضم مقالاً لجناتان كالر «أحد ممثلي التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية» يرد فيه على إيكو)[2]

بارت، رولان: ناقد فرنسي من أعضاء الجمعية العالمية للسيميائيين، (ولد يوم ١٢ تشرين الثاني عام ١٩١٥ في شيربورغ، كتب عام ١٩٣٣ نصه الأول «على هامش الكرتون»، نشر عام ١٩٧. كتابه" Z / (" S[3]

بازوليني، بيير باولو: (مخرج إيطالي سينمائي، شاعر وروائي، له «الواقعية في الفن» و«هذا ما يجعل من أوديب قصة»)[4]

باشلار، غاستون: (فيلسوف فرنسي وناقد أدبي، ولد في باريس في ٢٧ حزيران ١٨٨٤، له «العقلانية التطبيقية»)٥

بروب، فلاديمير: شكلاني روسي، درس عناصر الحكاية الخرافية[6]

---

١ - روبرت، شولز: السيمياء والتأويل، ت: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، ص ١٧

٢ - أمبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات و التفكيكية، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص ١

٣ - فرانك أيفرار – أريك تينه، رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، ت: د. وائل بركات، دمشق: درا الينابيع ، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣ – ١٥

٤ - مصطفى محرم: مدخل إلى النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ١٠٣

٥ - جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، بيروت: دار الطليعة، ط٢، كانون الثاني، ١٩٩٧ ص ١٤٤

٦ - انظر في: تحليل النص السردي، محمد القاضي تونس، دار الجنوب، ١٩٩٧، ص ١٨

بريتون، أندريه: شاعر فرنسي له «الأواني المستطرقة»[1]

بريمون، كلود: (ناقد باحث وناقد في السردية الأدبية له:

IN COMMUNICATIONS NARRATIFE MESSAGE LE [2])

بوتور، ميشيل: (له " MOBILE " المتغير)[3]

بودوفكين: (مهندس ومخرج روسي، له «حمى الشطرنج»)[4]

بيرز، شارلز: (منطقي أمريكي)[5]

بيلنسكي، فاتسيريون: (ناقد روسي، صاحب كتاب «الممارسة النقدية»)[6]

تودورف، تزفيتان: (ناقد فرنسي من أعضاء الجمعية العالمية للسيميائيين، له «مقولات القصص الأدبي» و«قواعد الديكاميرون»)[7]

جاكبسون، رومان: (شكلاني روسي له المخطط السداسي في الفعل الاتصالي الأساسي)[8] له (مقالات في علم اللسان العام)[9]

جيمس، هنري: (روائي أمريكي شقيق الفيلسوف وليم جيمس، من مؤسسي الفلسفة البراغماتية)[10]

---

١ - روبرت شولز: عناصر القصة، ت: محمود الهاشمي، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٨

٢ - علم نفس وعلم جمال السينما، ج٢، مرجع مذكور، ص ٧٨٣

٣ - مغامرة في مواجهة النص، مرجع مذكور، ص ٩٢

٤ - تاريخ السينما في العالم ، مرجع مذكور، ص ٢١٠

٥ - السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ٩

٦ - انظر في: الممارسة النقدية، فاتسيريون بيلنسكي، ت: فؤاد مرعي، مالك صنبور، بيروت: دار الحداثة ٠ ط١، ١٩٨٢

٧ - السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٧، ص ١٤٩

٨ - المرجع السابق، ص ١٧

٩ - علم نفس وعلم جمال السينما، ج٢، مرجع مذكور، ص ٧٦١

١٠ - معجم الفلاسفة، ص ٢٦٦

جينيت، جيرار: (ناقد سيميائي فرنسي من أعضاء الجماعة العالمية للسيميائيين له كتاب «الخطاب السردي»)[1].

دو سوسور، فرديناند: لساني سويسري (١٨٥٧ – ١٩١٣)[2]

ريفاتير، ميشال: (ناقد أمريكي من أعضاء الجمعية العالمية للسيميائيين)[3]

ستيفنسون، رالف: روائي وناقد سينمائي إنكليزي. له كتاب السينما فناً (منقول عن المخرج السوري محمد ملص).

سونتاج، سوزان: باحثة إنكليزية، لها كتاب «الكتابة بالذات بصدد رولان بارت»[4].

شولز، روبرت: ناقد أمريكي له «عناصر القصة» عمل أستاذاه.

غوته، جورج: فيلسوف ألماني لوثري كتب باللاتينية، حاول أن ينشء نظرية جديدة في «أصل المبادئ».

فرايليش، سيمون: باحث سينمائي ألماني. له كتاب «الدراما السينمائية» (نقلاً عن المخرج السوري محمد ملص).

فلليني، فيديركو: مخرج إيطالي، أخرج فلم الحياة لذيذة[6].

---

١ – السيمياء و التأويل، ص ١٧، ص ١٤٩

٢ – مغامرة في مواجهة النص، مرجع مذكور، ص ٢٩

٣ – السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٧

٤ – انظر في: الكتابة بالذات بصدد رولان بارت، سوزان سونتاج ت: محمد أسويرتي، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق

٥ – انظر في: عناصر القصة، روبرت شولز، ت: محمود الهاشمي، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٨

٦ – أحمد الأحمد: السينما تجدد شبابها، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١، ص ٥٣٩

فوغل. أ: باحث سينمائي ألماني. له كتاب «السنيما التدميرية» (نقلاً عن المخرج السوري محمد ملص).

فولتون، ألبرت: مخرج سينمائي أمريكي. له السينما آلة وفن (نقلاً عن المخرج محمد ملص).

كريستيفا، جوليا: من أعضاء الجماعة العالمية للسيميائيين[1] (لسانية ومحللة نفسية، أنشأت نظرية جديدة للغة الشعرية والأدبية. ترى أن اكتشاف سوسور للجناسات التصحيفية أدى إلى إظهار لا وعي النص «ما وراء النص»، وبينما حلل سوسور الجناس التصحيفي كممارسة واعية، فضلت كريستيفا أن ترى فيه تظاهرة ل — اللاوعي، أو — كما يقول لاكان — «خطاب الآخر». وبذلك ينتج الجناس التصحيفي معنى ثانياً مستتراً لكنه حقيقي)[2]

كلير، رينيه: مخرج فرنسي، له سينما الأمس وسينما اليوم[3]

كوزينتسوف: مخرج روسي، أخرج الثلاثية «مكسيم» مع المخرج تروبيرغ[4]

لسينغ، هردر: فيلسوف ألماني من عصر التنوير، له «شذارت من كتاب مجهول»[5].

---

١ – السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٧

٢ – مغامرة في مواجهة النص، مرجع مذكور، ص ١٧٢

٣ – ديفيد روبونسون: تاريخ السينما العالمية، ت: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ٣٧٩

٤ – تاريخ السينما في العالم، مرجع مذكور، ص ٣٢٢

٥ – أميل برهييه، تاريخ الفلسفة، القرن الثامن عشر، ت: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٢٢

لوتمان، يوري: ناقد روسي من أعضاء الجمعية العالمية للسيميائيين. له «مدخل إلى سيميائية الفلم»[1].

لوكاتش، جورج: ناقد أدبي، وفيلسوف هنغاري مجري، ماركسي، من أشهر أعماله «تحطيم العقل»، وهو مؤسس علم جمال الماركسي[2].

مايو، بيير: دكتور فرنسي في الأدب له «السينما الفرنسية من رونوار إلى غودار»[3].

ميتز، كريستيان: ناقد سينمائي فرنسي، له: L ESTHETIQUE DU CINEMA "[4]

هالبرين، جون: الباحث الأمريكي في الرواية، له «نظرية الرواية (مقالات جديدة)»، مدير الدراسات العليا في اللغة الإنكليزية في جامعة كاليفورنيا الجنوبية[5].

همفري، روبرت: الناقد الإنكليزي، صاحب كتاب «تيار الوعي في الرواية الحديثة»[6].

هيتشكوك، ألفريد: مخرج بريطاني (١٩٨٠ – ١٨٩٩)[7].

وارن، بول: باحث سينمائي أمريكي. له كتاب «السينما بين الوهم والحقيقة» (نقلاً عن المخرج السوري محمد ملص).

---

١ – السيمياء والتأويل، مرجع مذكور، ص ١٧

٢ – معجم الفلاسفة، ص ٦٠٠

٣ – بيير مايو: الكتابة السينمائية، ت: قاسم مقداد، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٦٧

٤ – علم نفس و علم جمال السينما، ج ٢، مرجع مذكور، ص ٧٨٤

٥ – جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ت: محمد الدين صبحي، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ص ٥٤٠

٦ – تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، القاهرة: درا غريب، ٢٠٠٠

٧ – تاريخ السينما العالمية، مرجع مذكور، ص ٣٩٧

المصطلحات السينمائية باللغة الإنكليزية

A

ممثل هاوي	Amateur
حركة سريعة	Accelerated motion
ممثل	Actor
فتحة - ثقب — منفذ	Aperture
وسائل سمعية بصرية	Audio - Visual media
زاوية	Angle

B

خلفية الصورة	Back ground
لقطة تتبع خلفية	Back ward
اختفاء تدريجي	Burn out
لقطة كبيرة	Big close - up

C

اتصال	Contact

Continuation	استمرار
Camera - stylo	الكاميرا القلم
Cutting	تقطيع
Center of interest	مركز انتباه
Comic film	فلم هزلي
Continuity shot	لقطة الترابط
Close shot	لقطة قريبة
Close up	لقطة قريبة
Close shot	لقطة قريبة مكبرة
Closed body	وضع الجسم مقفول
Cinematography	الفن السينمائي
Camera	كاميرا
Camera movement	حركة الكاميرا
Cut	قطع

D

Dissolve	تمازج
Depth of focus	عمق المجال
Dolly shot	لقطة متحركة متابعة

Dolly	عربة
Dubbing	مزج أصوات
Documentary	الفلم التسجيلي
Direction	إخراج
Double - stand- in	بديل ممثل
Dark screen	الشاشة المظلمة

E

Editing	تركيب
Editor - cutter	مونتير
Exterior shot	لقطة خارجية
End title	عنوان النهاية

F

Focus	بؤرة
Frame	كادر
Frozen frame	الصورة المجمدة
Focus puller	التركيز البؤري
Fade	تلاشي

Fade - out and - in	التلاشي والظهور التدريجي
Filmic	فيلمي - قيمة فيلمية
Flash	لقطة خاطفة
Fiction film	فلم روائي
Fixed angle	زاوية تصوير ثابتة
Fading	زوال ، خفوت صوت — صورة
Fore ground	مقدمة الصورة
Fog	ضباب - غشاوة
Full shot	لقطة كاملة
Forward	لقطع تتبع أمامية
Flash - forward	الانتقال إلى المستقبل
Final shooting script	نص الفلم النهائي
Focus puller	التركيز البؤري

G

H

Horizontal image	صورة أفقية

I

صورة	Image
لقطة دخيلة	Insert
صورة ذهنية فكرة	Idea
تداخل، اضطراب، مزج صوت - صورة	Interference

J

القطع القافز	Jump cut
موصلات	Jointures

K

L

رسالة	Letter
لقطة طويلة	Long - up
لقطة تتبع جانبية	Lateral
لقطع عامة	Long shot

Lighting	إضاءة

M

Mix	مزج
Member of audience	مشاهد - متفرج
Medium - shot	لقطة متوسطة
Mix - mixing	مزج صوت
Mix	مزج - صوت - صورة

N

Number contrast	التباين في العدد
Numerical contrast	التباين العددي
Non - sync opening	غير متزامن

O

Out of focus	خارج الوضوح البؤري
Open body	وضع الجسم المفتوح
Optical	طريقة بصرية

موضوع العرض	Object

P

تدوير محوري	Panning
مونتاج متوازي	Parallel editing
لقطة بانورامية استعراضية	Panning - shots
طريقة الحيل السينمائية	Process shot
عنوان مؤقت	Provisional title
مشاهد - متفرج	Patron
ممثل محترف	Professional actor
نص الفلم التمهيدي - ابتدائي	Preliminary shooting script
تطابق الصوت للصورة	Post - scoring , post - sync , post - synchronisation
حركة محورية للكاميرا	Panning shot
المنظور	Perspective

Q

حركة سريعة خلفية	Quik revese

Quickie	فلم هزيل

R

Raccords	لقطات الربط
Remote control	التحكم عن بعد
Rolling title	عنوان دوار
Rhythm speed of shooting	إيقاع - سرعة تصوير

S

Shot	لقطة
Shooting - angles	زوايا التصوير
Soft focus	قلة الوضوح
Script writer	كاتب السيناريو
Sequences	مقاطع
Star	نجم
Stand	حامل الكاميرا
Slow - motion	حركة بطيئة

Script	سيناريو
Scene	منظر مشهد
Sound effects	مؤثرات صوتية
Silent film	فلم صامت
Super - imposition	مزج تركيبي
Snap shot	لقطة خاطفة فورية
Sound media	وسائل سمعية
Syncing	تزامن صوت - صورة
Slow motion	حركة بطيئة
Sub- title	ترجمة الحوار أسفل صورة الفلم
Synchronisation	تزامن صوت صورة
Synchronize	يتزامن

T

Talkie	فلم سينمائي ناطق
Tracking	التتبع
Title	عنوان

الخطف خلفاً	The flash - back
لقطة التتبع	Tracking - shot
لقطة من حركة راسية تصوير زاوية عمودية أعلى إلى أسفل أو العكس على المحور	Tilt shot
لقطة متابعة	Travelling and pap Shot
لقطة متوسطة القرب	Two - shot

U

V

صورة عمودية رأسية	Vertical
وسائل بصرية	Visual media
فلم بالألوان	Vacuum lamp
صالة العرض	Viewing theatre

W

مسح	Wipe
عنوان مؤقت	Working title

X

Y

Z

Zip - pan تدوير سريع جداً

المصطلحات الأدبية باللغة الإنكليزية

A

Apocalyptic	رؤيوي
Autobiography	السيرة الذاتية
Allegory	مجاز
Addition	الإضافة
Actant	الفاعل
Ambiguity	الغموض

B

C

Code	الشفرة
Character	شخصية

Complication	تعقيد
Connotation ن	التضمي
Crisis	أزمة
Conte	أقصوصة
Context	سياق
Classic	تقليدي
Caption	عنوان — شرح تعليق
Conflict	صراع
Colour	اللون
Composition	تأليف
Criticism	ناقد
Content and form	المضمون والشكل
Contact	قناة الاتصال

D

Description	وصف
Distance	مسافة
Drama	الدراما

حوار	Dialoge
تورية أو توثيق	Documentary
الإبراز – التجسيد الدرامي	Dramatisation
المفارقة الدرامية	Dramatic Irony
الإيهام الدرامي	Dtamativ illusion
لهجة محلية	Dialect

E

تفسير تأويل	Exegesis
المراسلات	Epistolary
تحليل تفسير النص	Explication

F

الشكلانية	Formalism
بؤرة	Focus
تقديم	Foreword
التأنق اللفظي أو البياني	Euphuism
خيال جامح	Fantasy

حكاية داخل حكاية	Frame Story
الخطف خلفاً	Flash Back
تخييل	Fiction
التبئيرات	Focalisation
تجزيء	Fractionnement
استباق	Foreshadowing

G

جنس نوع أدبي	Genre
إبداع	Graetion

H

البطل — البطلة	Heroine—Hero

I

أيقونية	Icon
مقصدية	Intentionally
الإخبار	Information

Illusion	وهم
Interior monloge	المونولوج الداخلي
Idiom	لهجة
Image	صورة
Innuendo	تلميح

J

K

L

Language and thought	اللغة والتفكير
Literature	أدب
Literary vision	رؤية أدبية

M

Message	الرسالة
Mimesis	محاكاة

دافع حافز	Motive
المادة والصورة	Matter of form
الكناية «المجاز المرسل»	Metonymy
استعارة	Metaphore

N

الإنتاج السارد	Narratice
رواية	Novel
الرواية القصيرة	Novellette
الإنتاج السارد	Narratice
القاص	Narrater
نوفيلا	Novella
القص	Narration
قصصي	Narrative
قصة قصيرة	Nouvelle

O

P

Perspective	المنظور
Point of view	زاوية النظر في السرد
Plot	حبكة
Persuasion	إقناع
Poetic diction	الألفاظ الشعرية
Poetry	شعر
Poem	قصيدة
Propaganda	دعاية
Pun	تورية

Q

R

Romanticism	الرومانسية
Rhytm	الإيقاع
Recit	القص
Replacement	التعويض

S

Suspens	تشويق
Simile	تشبيه
Synesthesia	تزامن الحواس
Song	أغنية
Sign language	لغة الإشارة
Significant	دال
Sommaire	تلخيص
Significance	دلالة
Showing	العرض
Story	قصة
Source	مصدر
Spectacle	مشهد
Signification	معنى
Sequel	تتمة
Style	الأسلوب
Symbolism	الرمزية

Symbol	رمز
Subjectivity	ذاتية
Semantics	دراسة الدلالات

T

Tradition	تقليد
Theme	الموضوعة
Telling	السرد
Transfomation rules	القواعد التحويلية
Theme	موضوعة
Tale	حكاية

U

Under statement	تورية
Unity	وحدة العمل

V

Voice	الصوت

Vision	الرؤية

W

Wealth of significance	ثراء الدلالة
Word	كلمة

X

Y

Z

المصطلحات السينمائية باللغة الفرنسية

A

Abrégés	موجزات
Accéléré	حركة سريعة
Action - couples	أحداث حلقات اتصال
Acteur	ممثل
Acteur professionnel	ممثل هاوي
Actualités	فيلم إخباري
Adptateur	مقتبس
Agrandissement	تكبير
Aigu	واضح
Amateur	سينمائي هاوي
Angle	زاوية
Angle de prise de vue	زاوية تصوير

Appareil de prisse du vues	آلة تصوير
Arriere - plan	خلفية
Assistant metteur en scène	مساعد مخرج
Assistant opérateur	مساعد مصور
Auteur de scénario	سيناريست

B

Bande de bruits	مؤثرات صوتية

C

Combinaisns	توافقات
Contact	اتصال
Constructions syntaxique	تراكيب نحوية
Camera - Stylo	الكاميرا القلم
Composistion	تأليف
Cadance	إيقاع
Cadre	صورة

Cadrage	حدود الإطار
Caisson d' insonorisation	كاتم صوت
Carton	لوحة العنوان
Carton de titer	عنوان رئيسي
Le Champ fixe	لقطة ثابتة
Chariot	عربة مركبة
Chariot travelling	رافعة متحركة
Chef - opérateur	مصور
Cinéaste	سينمائي
Continuité	تتابع
Cinématographie	الفن السينمائي
Commentaire	تعليق - شرح
Commentateur	معلق
Compositeur de musique	ملحن
Contre - plongee	لقطة عمودية على المحور
Conrte métrage	فيلم قصير
Critique	نقد تعليق

D

Différences	تفارقات
Déplacemen	عدم التزامن - انزياح
Destinataire	مستقبل
Destinateur	مرسل
Diégése	مدلول
Dramatugie	توليف درامي
Décor	ديكور
Décadrage	لقطة قريبة
Dialoguiste	كاتب الحوار
Doublage	مزج الأصوات
Double (pour action - pour vedeTte - pour dangereuses)	بديل رئيس

E

Emplacement	مكان التصوير الخارجي
Enchaîné	مزج إحلال

Extra - textuelles	تداعيات لا نصية
Extre diegetique	خارج قصصي
Elebiration	تكوين

F

Fantastique	غرائبي
Fondu au noir	الاختفاء التدريجي
Fractionnement	تجزيء
Fiction	تخييل
Fenêtre de visee	فتحة الرؤيا
Fermeture àl'iris	اختفاء غلق تدريجي
Fermeture en fondu	اختفاء تدريجي
Fermeture par cache mobile	مسح
Film comique	فلم هزلي
Film culturel	فلم ثقافي
Film de courte métrage	قصير
Film de fiction	فيلم روائي
Film de moyen métrage	فيلم روائي قصير

فلم تسجيلي	Film documentaire
فيلم صامت	Film muet
فيلم ناطق	Film parlent
لقطة خاطفة	Flash

G

قريبة	Gros plan
رافعة كرين	Grue

H

I

صورة ذهنية	Idée
صورة	Image
صورة أفقية	Image horizontale
صورة عمودية	Image verticale
لقطة معترضة - دخيلة	Insert
كاتم صوت	Insonore

Instantanée	لقطة خاطفة فورية
Intensité	وضوح
Intensite de la lumière	إضاءة
Interprétation	ممثل
Interprétation	مجموعة ممثلين

J

Jointures	موصلات

K

L

Letter	رسالة مكتوبة

M

Motif	دافع - حافز
Métaphorique	قوانين الربط بمعنى مجازي
Métonymiques	كنائية

رسالة	Message
عناصر صرفية نحوية	Morphogrammaticanx
حركة عكسية	Marche arrière
حركة عكسية سريعة	Marche rapide
حركة أمامية	Marche avant
حركة أمامية سريعة	Marche avant rapide
مرج الأصوات	Mélange
الإخراج	Mise en Scène
مزج الأصوات	Mixage
مزج صوت - صورة	Métrage de film - fragment de film
توليف	Montage
توليف صورة	Montage de film
توليف صوت	Montage de son
مونتير	Monteur
حركة مستمرة	Mouvement continu
حركة متقطعة	Mouvement intermittent
وسائل سمعية بصرية	Moyens audio visuels
وسائل سمعية	Moyens auditifs

Moyens visuels	وسائل بصرية
Muet	فيلم صامت
Musique de film	موسيقا تصويرية

N

Narratice	الإنتاج السارد
Nouvelle	قصة قصيرة

O

Objet	موضوع
Ouverture en fondu	ظهور تدريجي
Optima	مسافة تصوير
Ouverture en climax	افتتاحية قصوى

P

Prologue	تمهيد
Panoramique	لقطة بانورامية استعراضية أفقية
Pano - travelling	لقطة متابعة

Plan général	منظر عام
Plan moyen	لقطة متوسطة
Plan rapproché	لقطة قريبة
Plongée	لقطة من حركة رأسية على المحور
Prise	لقطة - منظر
Prise de vues a l'intérieur	تصوير خارجي
Prise de vues du studio	تصوير داخلي

Q

R

Ressemblances	آلية التشابهات
Redondance	عامل النفل
Récit	قص
Raccords	لقطات التتابع
Rapproché	لقطة قريبة

S

Sensfiguré	قوانين الربط بمعنى استعاري

Symboliques	رمزية
SigNifiant	الدال
Signifie	مدلول
Stratagemens	حيل
Scénariste	كاتب نص
Scénario	نص
Second plan	خلفية
Surim pression	مزج تركيبي
Synchrone	متزامن - صوت - صورة
Synchronisation	تزامن
Synchroniser	زامن
Synchrone	غير متزامن

T

Trope poétique	استخدام اللقطة كصورة بيانية
Texte	نص - موضوع
Titre	عنوان
Titre final	عنوان النهاية

Titre principal	عنوان رئيسي
Titre provisiore	عنوان مؤقت
Truquage	طريقة الحيل السينمائية
Théme	موضوعة

U

V

Vedette	نجم - بطل
Voix off	الصوت الخارجي

W

X

Y

Z

المصطلحات الأدبية باللغة الفرنسية

A

مساعد	Agent
التحليل	Analyse
التضاد	Antithèse
وصول البطل خفية	Arrivé incognito
سيرة ذاتية	Autobiographie
عمل	Act
الجهة	Aspect
ارتداد	Analepse
تناوب	Alternance
الإرجاع	Analepse
ممثل	Acture
عامل	Actant
العامل الذات	Actant sujet

استباق	AnticipAtion
مساعد	Adjuvant
مفارقة زمنية	Anachronie
مفارقة زمنية سردية	Anachronie narrative
تحسين	Amélioration
اتساع - مدى	Amplitude
إلحاق	Adjonction

B

C

قناة	Canal
تواصل	Communication
تجاور	Contiguité
وظائف أساسية	Cardinales
الوظائف المساعدة	Catalyses
حقل - سياق	Champ - contexte
الوظيفة الإفهامية	Conative

التواطؤ	Complicité
المعركة	Combat
إرجاعات تكميلية	Complétives
إيحاء	Connotation
الخطاب الإيحائي	Connotatif
محتوى	Contenu
سنن	Code

D

دراما غنائية	Drame lyrque
العلاقات التوزيعية	Distributionnelles
بداية الفعل المضاد	Début de l' action contraire
الخطاب	Discours
يقول	Dire
زماني	Diachronique
توزيع	Distribution
مدة	Durée
المادة الحكائية	Dieges

الخطاب الدرامي	Dramatique

E

الوظيفة التعبيرية	Expressive
الوظيفة الانفعالية	Emotive
الابتعاد	Eloignement
البنية الدائرية الحلقية	En boucle
البنية التدرجية	En pilier
فضاء	Espace
الفضاء الجغرافي	Espace géographique
الفضاء الدلالي	Espace sémantique
أنواع	Espèces
ملفوظ	Énoncé
ملفوظ الحالة	Énoncé d'état
ملفوظ الفعل	Énoncé de faire
حذف	Ellipse
تلفظ	Énonciation

F

Ecrat	انزياح
Figure	صورة
Fonction	وظيفة
Fable	متن حكائي
Fréquence	تردد (تواتر)
Focalisation	تبئير

G

Genres	أجناس
Gradation	التدرج

H

Hypertexte	النص المتسع
Hypotexte	النص المنحسر
Histoire	القصة
Hétérodiégétique	بضمير الغائب
Homodiégétique	بضمير المتكلم

I

Interpretation	تأويل
Integratives	العلاقات الإدماجية
Interdiction	النهي
Interrogation	الاستخبار
Immédiat	الخطاب المعروض المباشر
Implicite	غير مباشر
Iteratif	التواتر التكراري المتشابه
Indice	علامة
Integration	إدماج
Inter - textualité	تناص
Intrigue	حبكة
Immanant	محايث
Information	الإخبار

J

K

L

Lexis	أسلوب - عبارة - شكل
Lineaire	خطي
Les fonctions	الوظائف
Les indice	العلامات
La sémantique	علم الدلالة
La poetique	الإنشائية
La règle d' opposition	قاعدة التقابل
La règle du passif	قاعدة السلب
Littérarite	الأدبية
Langue	اللغة

M

Mode narratif	صيغة سردية
Morphologie du conte	علم بنية الخرافة
Manque	الافتقار

الوساطة	Mediation
أحادي الدلالة	Monosémique
محاكاة	Mimésis
حافز دافع	Motif
يعرض	Montrer
صيغ الحكي	Mode du recit
حوافز حرة	Motif libres
حوافز مشتركة	Motif assocités
علم الأشكال - مورفولوجيا	Morphologié
تحفيز	Motivation
نماذج	Modeles

N

نوى	Noyaux
السرديات	Narratologie
الخطاب السردي	Narratif
الخطاب المسرود	Narrativisé

Narrataire	مسرود له
Narrateur	سارد
Narrateur hétérodiégétique	راو خارجي
Narrateur hamodiégétique	راو داخلي

O

P

PluriDimentionnelle	متشعب
Pragmatiques	الذرائعية
Phatique	الوظيفة التنبيهية
Polumodalité	تعدد الصيغة
Perspective	المنظور
Poétique	الشعرية
Ploysémie	تعدد الدلالات
Production	إنتاج
Paratexte	النص الموازي - الملحق النصي

Portée	السعة
Parallélisme	التوازي
Prolepse	الاستباق
Programme narrartif	برنامج السرد
Personnel	الخطاب الشخصي
Paradigme	أنموذج
Paradigmatique	استبدالي
Poursuite	المطاردة
Participant	مشارك
Phonologique	فونولوجي
Pluriel	متعدد

Q

R

Roman	رواية
Référencielle	الوظيفة المرجعية

Retour	العودة
Récit pur	الحكي التام
Récépteur	متعلق
Représentation	العرض
Répétitives	إرجاعات تكرارية
Retrospectif	استرجاعي
Retrospection	استرجاع
Réferent	مرجع
Relation de lutte	علاقة الصراع
Relation de désir	علاقة الرغبة
Relation de communication	علاقة التواصل
Repetltif	التواتر التكراري
Rapporté	الخطاب المنقول
Resumé	التلخيص

S

Suspens	التعليق

النجدة	Secours
وضع أولي	Situation initiale
دلالي	Sémontique
علم الدلالة	Sémiotique
دليل	Signe
مشهد	Scène
ذكريات	Souvenirs
مبنى حكائي	Sujet
ذات الفعل	Sujet de faire
ذات الحالة	Sujet d' état
تزامني	Synchronique
مبنين	Stucturé
دال	Signifiant
متتالية	Scequerce
مدلول	Signifié
التواتر الانفرادي	Sangulatif
معارض	Opposant

Ordre	علاقة ترتيب
Ploysemie	تعدد الدلالات
Personale	الفاعل
Prolepse répétitive	استباق تكراري
Personnage	شخصية حكائية
Point de vue	وجهة النظر
Pause	الوقف

T

Transformation	تحويل
Type	نمط
Translinguistique	عبارة - أسلوب - شكل
Trope	صورة مجازية
Transgression	الخرق
Tromperie	الخداع
Transposé	خطاب الأسلوب غير المباشر
Temps	الزمن

Ordre	علاقة ترتيب
Ploysemie	تعدد الدلالات
Personale	الفاعل
Prolepse répétitive	استباق تكراري
Personnage	شخصية حكائية
Point de vue	وجهة النظر
Pause	الوقف

T

Transformation	تحويل
Type	نمط
Translinguistique	عبارة - أسلوب - شكل
Trope	صورة مجازية
Transgression	الخرق
Tromperie	الخداع
Transposé	خطاب الأسلوب غير المباشر
Temps	الزمن

Trasformationnel	تحويلي

U

Unités integratives	وحدات إدماجية
Unités destibutionnelles	وحدات توزيعية

V

Vérifiabilité	قابلية التحقق
Vision de hors	الرؤية من الخارج
Vision avec	الرؤية المرافقة
Vision par dérière	الرؤية من الخلف
Vitess du recit	سرعة الحكي
Variations modales	المتغيرات الصيغية
Voix	الصوت
Virtualités	احتمالات

الفهرس

الصفحة

- التمهيد ١١
- المقدمة ١٥

الفصل الأول
السينما والأدب

- مقارنات ٢٧
- نماذج من أفلام القطاع العام ٥١
- نموذج من سينما القطاع الخاص ٩٩

الفصل الثاني

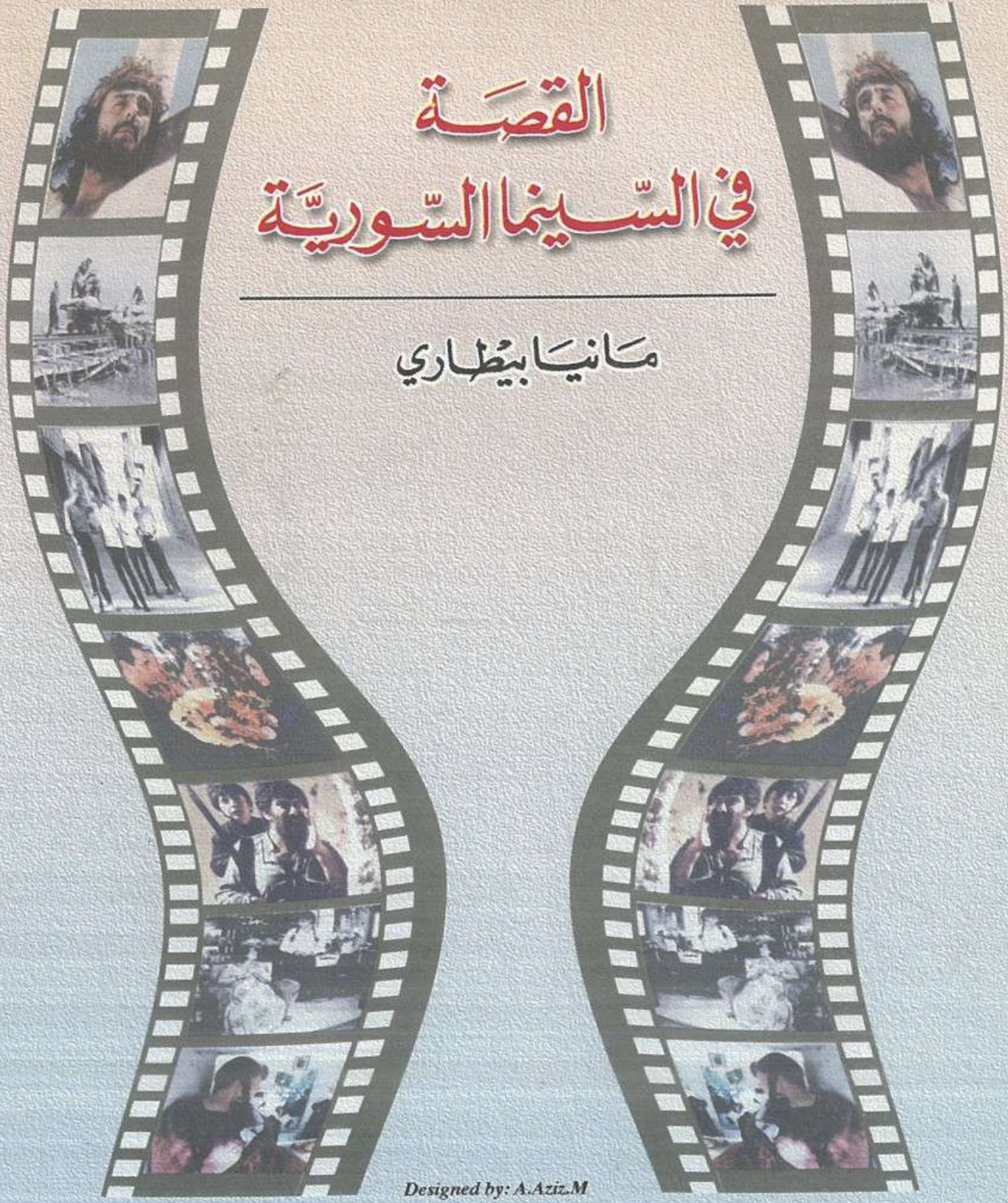
- **القصص ذات البنية الغنائية والدرامية والبنية الدرامية الغنائية** ١٥١
- خاتمة الفصل الثاني ٢٧١
- خاتمة البحث ٣٧٥
- ثبت بأسماء المصادر والمراجع ٣٨٣
- المصطلحات السينمائية باللغة الإنكليزية ٤٠٧

الطبعة الأولى / ٢٠٠٤

عدد الطبع ٣٠٠٠

القصة في السينما السورية

مانيا بيطاري



Designed by: A.Aziz.M

مطابع وزارة الثقافة
٢٠٠٤

سعر النسخة داخل القطر ١٣٥ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٢٧٠ ل.س